日本詩の押韻

九鬼周造

岩波講座　日本文學

日本詩の押韻

九鬼周造

岩波書店

日本詩の押韻

九鬼周造

Salut ! encore endormies
A vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !

PAUL VALÉRY

目次

この一篇は私の巴里滯在中に出來たものである。昭和二年の三月と四月に、私は雜誌「明星」へ寄稿のつもりで與謝野寛氏、同晶子夫人宛てに「押韻に就いて」と題する原稿を巴里から送つた。同年五月「明星」の休刊と共に、その原稿は滿三年間與謝野氏の許に保管されるやうになつた。その間、私は原稿の返却を再三乞うたが聽き容れられなかつた。昭和五年三月、雜誌「冬柏」の創刊と共に、同雜誌第一號に突然、私の原稿の第一節が掲載された。それは私の意志に反してゐたから、第二節以下の掲載を見合はせてもらつた。同時に原稿の一部分だけは校正刷の形で返却してもらふことが出來た。しかし私の自筆の原稿は保管中に全部紛失して了つたとの通知を受けた。今回、本講座に執筆することになつたので、私の手許に僅かに殘つてゐた書き荒しの草稿を取出して加筆したのがこの一篇である。

與謝野氏宛に送つた原稿には、詩十章を附錄作例として添へ、すべて羅馬字で書いて置いた。今度は總計二十六章とし、二章を除くのほかは日本字で書いた。そのうち「辨證法」「偶然性」「負號量」の三つは「明星」昭和二年四月號所載のものを再錄した。なほ、「明星」(大正十四年以後)や「冬柏」では私は假名を用ひてゐたことをここにことわつて置く。

昭和四年發行の「晶子詩篇全集」のうちに「小鳥の巢(押韻小曲五十九篇)」といふ美しい押韻五行詩の一群がある。その序に『詩を作り終りて常に感ずることは、我國の詩に押韻の體なきために、句の獨立性の確實に對する不安なり。散文の横書にあらずやと云ふ非難は、放縱なる自由詩の何れにも伴ふが如し。この缺點を救ひて押韻の新體を試みる風の起らんこと、我が年久しき願ひなり。……(一九二八年春)』とある。一九二八年は昭和三年であるから、私が「押韻に就いて」の原稿を與謝野氏へ送つてから丁度一ケ年を經てゐる。私の主張が幾分、晶子夫人に反響したものと考へて差支ないならば、私は極めて幸に感じる。尤も私は與謝野氏夫妻とは未だ直接面識の機會をもたない者であるから、それらの點を明かにすることは出來ない。いづれにしても、私は、晶子夫人の「小鳥の巢」とその序言とを讀んで、詩にとつて門外漢の私がこの小篇を公けにすることも必ずしも無意味ではなからうといふ感じを深くした。

なほ舊稿の加筆に際して新村出博士と澤瀉久孝氏との寄せられた厚意に對して、ここに感謝の意を表して置きたい。

一　押韻の藝術的價値

日本詩押韻の問題は、長歌短歌の形式確立と共に奈良朝の末期に提出され、新體詩の成立と共に明治初年に新しい解決が試みられ、その後も折にふれて繰返された問題である。さうして從來の結果から見れば、この問題は不妊の呪ひを負うてゐるかのやうである。しかし、不妊の科は問題そのものに歸せらるべきではない。日本詩の押韻はむしろ現實に憧れてゐる可能性と考ふべきであらう。なほ今日は民衆詩人によつて詩の形式の單純化が主張され、プロレタリア文藝の名において散文主義が短歌の律格をさへも覆さうとしてゐる。この時に當つて日本詩の押韻を問題とするのは、時代錯誤を敢てするもののやうである。しかし、今日の日本詩壇が行き詰つてゐることは公平な觀察者の齊しく認めるところであらう。さうして詩の散文化に對して反對の潮流が働きかけることは少なくとも無意味のことではない。要するに日本詩押韻の問題は枯渇した過去の問題ではない。顫へつつ鼓動する尖端の問題である。

およそ詩の形式は言語相互間の關係に存するものであるが、二樣の異つた見地から見ることが出來る。一は言語の有する音の連續に基く量的關係で、他は音の特殊なる質的關係である。量的關係はすなはち相接續する音綴の、またはその長短の、またはその强弱の反復數に基礎を有するもので、詩の律を形成してゐる。質的關係は一層具體的に母音、子音等の性質上の差異に關心して、詩の韻を形成するものである。(一) 尤も詩の形式に關して次のやうに考へる者もあるであらう。いはゆる律や韻は外的形式に過ぎない。眞の詩は內的形式に從はなければならない。眞の律とは感情

の律動であり、眞の韻とはこころの音色である。かういふやうに考へるのは廣義における自由詩の立場である。私はこの立場に對して決して抗議をするものではない。寧ろ自由詩と律格詩とは相竝んで發達して行くべきものと信じてゐる。ただここに兩者の相違を明かにして置きたい。自由詩を主張する者は感情の律動に從ふことを云ふ。然しながら、この場合の從ふといふ意味は詩の律格に從ふ場合とは意味を異にしてゐる。感情の律動とは主觀的事實である。詩の律格は權威をもつて迫る客觀的規範である。兩者の間には衝動に「從ふ」恣意と、理性に「從ふ」自由との相違に似たものがある。自由詩の自由は恣意に近いものである。律格詩にあつては詩人が韻律を規定してみづからその制約に從ふところに自律の自由がある。藝術上の自由詩と律格詩との關係には道德上の自然主義と理想主義との關係に似たものがある。現實に卽して感情の主觀に生きようとする自由詩と、現實の合理的克服に自由の詩境を求めようとする律格詩とは、詩の二つの行き方として永久に二律背反をなすものであらう。

　いはゆる「新體詩」に關する最初の論爭も實にこの二つの傾向の相違に基いたものであつた。すなはち明治二十三、四年に山田美妙齋と內田不知庵との間にこの立場の相違から主張と反駁とが取交はされた。森鷗外の「美妙齋主人が韻文論」のうちに次のやうに述べてある。『不知庵は詩形を卑み、韻格などに屑屑たらざるものなり。美妙子が韻格を制定せんとてつらねし數千萬言は、彼がために眼を過ぐる雲烟に過ぎず。美妙子が韻文卽ち詩なりといふを聞きては、所謂詩の純文學なるべきをおし量りて、形を以て想を制せんとするを笑ひつ。[二]』次で二十五年の旗野士良の「無韻非歌論」すなはち『韻の無きものは歌にあらず』といふ主張と佐藤誠實の『韻なくておのづから調のかなへるぞ歌の妙なる所』といふ反對論も或る意味でこの二つの立場を代表してゐた。

およそ律格詩は主觀的現實を離れて客觀的自由の境を創造しようとする純藝術的努力である。言語の心理的ならびに論理的法則に從ふことは藝術上の自然である。現實である。自然と現實とに反抗して、律と韻とより成る世界を創造することは詩人の使命の一つでなければならない。

もろもろのこころ、柳にまかすべし

といふときに我々の居るのは現實の世である。主觀的意識が文法の論理をたどつて再現されたに過ぎない。いはゆる「またぎ」によつて强ひて心理と論理とを無視して五、七、五の客觀的形式に當て篏めるところに初めて一つの新しい詩境が浮びあがるのである。

もろもろの、こころ柳に、まかすべし（芭蕉）

音韻の排列を自然のままに委ねて顧みないのも主觀的感情を言語によつて再現したに過ぎない。

雨に濡れて忽ち
日照りて旣に乾く
涙もろきものには
住まひ易き家なれ

感情と言語のありふれた平凡な塊りから、音樂的理念の客觀的姿を彫り出すところに、純なる藝術の建設と創造とがある。

雨に濡れて忽ち

乾くに早きかたち
涙もろきものには
住まひ易きこの庭　（岩野泡鳴）

現實に住むことを好むものは現實に住めばよい。然しながら現實を超越した純美と自由に憧れるものには律と韻の世界に逍遙することが許されてゐる。客觀的法則からの自由を願ふものは「自由詩」の領域をまもればよい。主觀的法則からの自由を自由の本質と信ずるものは律格詩の建設に進むべきである。また或る一人の詩人が、その都度の自己内心の要求に應じて、或る時は現實の放恣に耽溺し、或る時は律格の自律に高踏することも極めて可能である。

然しながら、律の上の定型に意義を認めても、韻に關しては單なる音の遊戲に過ぎないと考へるものがあるかも知れない。藝術上價値の無いものであると主張する者があるかも知れない。しかし韻は律と同樣に言語の相互關係に基いて一種の節奏を生み、この節奏によつて詩句の統一を計るものであることを知らなくてはならない。萬葉の詩人が

みよし野の瀧もとどろに落つる白浪
とどめにし妹に見せまく欲しき白浪　（萬葉、十三）

と歌つたとき、「とどろ」と「とどめ」、「落つる白浪」と「欲しき白浪」の起す節奏によつて第一句と第二句とを統一し連結することを忘れなかつた。また

春日なる三笠の山に月も出でぬかも
佐紀やまに咲ける櫻の花の見ゆべく　（萬葉、十）

にあつても、第一句は「春日」と「三笠」の音韻關係によつて統一され、第二句は「佐紀山」と「咲ける」と「櫻」との音韻關係によつて統一され、然る後に兩句が判然と相對立してゐるのである。もしこれらの音韻上の考慮がしてなかつたならば第一句の終の七音と第二句の初の五音とを七五調に續けるかも知れぬ。さうすれば短歌の律に近いものになつてしまふ。旋頭歌の特色を遺憾なく發揮するためには韻によつて律の作用を補ふことが必要である。また佛蘭西の浪漫派詩人が句切（césure）について傳統的作詩法の拘束を解除した場合に韻を極度まで重要視したのは何故であるか。六音綴目に施すべき句切を解除した結果として曖昧を來し易くなつたアレキサンドランの一句の感じを、押韻を強調することによつて判然させようと試みたのである。すなはち律による統一作用の上に起つた或度の弛緩を、韻による統一作用の緊張をもつて補はうとしたのである。

また假りに押韻が「語路合（ごろあはせ）」や「地口（ぢぐち）」に類する遊戲に過ぎずとしても、それ故に無價値のものであると結論することが出來るであらうか。藝術上には遊戲は必ずしも無價値では無い。或る意味で藝術そのものも遊戲である。それが純粹であればある程、現實から離れた形式の世界での「關心無き」遊戲である。遊戲を解しない者は藝術の世界に入る資格は無い。「語路合」とは何を意味してゐるか。韻の上での偶然の符合一致である。ポオル・ヴァレリィは詩は「言語の運（二）の純粹な體系」（三）であると云ひ、また押韻の有する『哲學的の美』（四）を說いてゐる。彼が「純粹」といひ「哲學的」といふのは言語の音響上の偶然的關係に基づく遊戲を指してゐるのである。いはゆる偶然に對して一種の哲學的驚異を感じ得ない者は押韻の美を味得することは出來ない。浮世の戀の不思議な運命に前世で一體であつた姿を想起しようとする形而上的要求を知らない者は押韻の本質を會得することは出來ない。（五）押韻の遊戲は詩を自由藝術の自由

性にまで高めると共に、現存在の實存性を言語に附與し、邂逅の瞬間において離接肢の多義性に一義的決定を齎すものである。押韻は音響上の遊戲だから無價値だと斷定するのは餘りに淺薄な見方である。我々はむしろ祝詞や宣命の時代における「言靈」の信仰を評價し得なくてはならない。

なほ、次のやうに考へる者があるかも知れない。押韻は無記の遊戲ではない。押韻は修飾であり、修飾は虛飾である。押韻に對しては道德的嫌惡を懷くべきである。一切の欺瞞を斥ける心をもつて押韻の虛僞をも斥けなくてはならない。私はかやうな無技巧主義を藝術上の立場として拒否しようとは思はない。しかし、素朴な詩風が唯一の價値ある立場であるなどと考へることは甚しい僭越である。藝術と道德とがおのづから領野を異にすることは今更いふまでもない。さうして詩が藝術表現の效果を最大密度において濃厚に立體的にもたらさうとするときに、言葉のもつてゐる被投的素質を一つの新しい投企の機能として活かして、押韻の形式を成立せしめたとて何等の不可は無い筈である。詩にあつては言葉と言葉との交はす『ふた子の微笑(ほほゑみ)』も、ひそやかな色目も、それ自身において自己の存在を主張する意味自體である。詩の世界にあつては、マーヤーの面紗は客觀的價値であり、蜃氣樓のいつはりは有體的事實である。

英吉利では押韻をしないいはゆる blank verse は他の歐洲諸國においてよりも稍重要な地位を占めてゐる。その起源は十六世紀の始にサレエ伯がヴィルギリウスの「エネイス」を譯したときに韻を踏まなかつたことから來てゐる。次でシェークスピアの劇とミルトンの「失樂園」とが押韻をしなかつたことが無韻詩を一の勢力として立たせる機緣となつた。然しながら、それは劇詩と敍事詩との範圍におけるもので、抒情詩人としてシェークスピアが多くの美し

いソネットの作者であり、ミルトンが最も嚴格な押韻法を有する伊太利式のソネットを唱道したことを忘れてはならない。また我々は一方においてダンテが「神曲」に、ゲエテが「ファウスト」に押韻をしたことや、バイロンが「チャイルド・ハロルド」に韻を踏んだことなども考へて見なければならない。且つまた、押韻の束縛なき詩を英吉利國民が或度まで重要視するのは萬事に實際主義を重んずる國民性に照して別に不思議とするに足りない。

佛蘭西では韻は常に至要の地位を占めて來た。ヴェルレエヌが Art poétique の中で韻の專橫を罵つてゐるが、決して韻そのものに對する反對で無いことは彼自身の作に照しても明かである。彼の意は韻の過度の束縛に對する警告にほかならない。佛蘭西の傳統的の作詩法が押韻上に複雜煩瑣な規定を立ててゐることを知る者は、彼の反抗を容易に理解することが出來る。またいはゆる自由詩人は一切の律の拘束を脫すると同時に、韻に對しても法則としての拘束力を拒まうとしたが、押韻の美的效果は依然として認めてゐた。さうして多くの場合に何等かの意味で押韻を實行してゐた。且つまた、その徒の多數は次第に古來の韻律に近いものに復歸して來た。フランシス・ジャムのいはゆる「自由にされた詩」(vers libéré) は自由を標榜しつつまさしく自由詩主義 (verlibrisme) に對する反對にほかならない。[六] 自由詩人は最早今日の佛蘭西詩壇の代表者では無い。破壞の時代は既に去つて今や建設の時代に入りつつある。ジュール・ロマンは『自由詩の概念は言語上の矛盾だ[七]』と云つてゐる。形式上の自由と詩とは相容れないものと考へるからである。ヴァレリィも韻律の形式が詩に缺くべからざることを力說してゐる。『感激は作家の心の狀態では無い。火力は如何に偉大であるとも、機械によつて技術上の拘束を受けて、初めて有用となり、原動力となるのである。適切な束縛が火力の全く消散せぬやうに障害物とならねばならぬ[八]』と云ひ、また『眞の詩人の眞の條件』として『甘

美な桎梏を心が受け納れて絶えず犠牲に打勝つこと[九]を擧げてゐる。また或時はソクラテスに言葉を貸して『最大の自由は最大の嚴格から生れる[一〇]』と云つてゐる。いま彼れの詩を一例に擧げて見る。

Parmi l'arbre, la brise berce
La vipère que je vêtis;
Un sourire, que la dent perce
Et qu'elle éclaire d'appétits,
Sur le Jardin se risque et rôde,
Et mon triangle d'émeraude
Tire sa langue à double fil ...
Bête je suis, mais bête aiguë,
De qui le venin quoique vil
Laisse loin la sage ciguë !

これは Ébauche d'un serpent の起首の一節である。八音綴の句をもつて一貫しながら三百句以上に亙るこの長詩は、句尾の脚韻と句中の頭韻とをもつて絶えず美妙な音樂を奏してゐる。この一節においても brise と berce、vipère と vêtis、risque と rôde、venin と vil、laisse と loin と la、sage と ciguë とより成る頭韻が句尾の脚韻と相俟つて與ふる美的效果は、詩と音樂とに感受性を有する者は何人も直ちに感得するところであらう。獨逸のクルチウスはこの詩の脚韻をソプラノに比し、頭韻をそれに添ふ第二の聲音に比し、さうして彼れの藝術を『完璧無比

二〇

のダイヤモンド」であると激賞してゐる。

日本詩に押韻したものは明治十五年の「新體詩鈔」のうちに井上巽軒の譯詩「玉の緒の歌」と矢田部尚今の創作詩「春夏秋冬」とがある。前者はロングフエローの譯であるが、その第一節は左の通りである。

眠れる心は死ぬるなり
見ゆる形はおぼろなり
あすをも知らぬ我命
あはれはかなき夢ぞかし
などとあはれにいふは惡し

全體は九節から成つてゐるが、各節五句で、すべて第三句が踏み落しになつてゐる。さうして巽軒は『余は試に韻を踏む……若し夫れ押韻の法、用語の格等は、次第に改良すべきのみ、一時に爲すべからず』と云つてゐる。「春夏秋冬」の第一節は

春は物事よろこばし
吹く風とても暖かし
庭の櫻や桃のはな
よに美しく見ゆるかな
野邊の雲雀はいと高く
雲井はるかに舞ひて鳴く

尙今はこの詩の序に「此詩は句尾の二字を以て二句づつ韻を蹈みたるものなり例へば「よろこばし」「暖かし」の如し」と云つてゐる。この詩は四節から成つて、各節は六句である。この詩の押韻は量および質の上から見て極めて完全なものである(一二)。これ以來、押韻らしい押韻をしたものは殆ど見ないが、森鷗外や岩野泡鳴は例外として少數の押韻詩をもつてゐる。

およそ形式に束縛を感ずるのは詩人にとつて決して譽では無い。みづから客觀的法則を立し、みづから客觀的法則に從ふとき、詩人は自然のやうな自由を感ずるであらう。法則を拘束として意識せざるところに藝術家としてまた人としての偉大は存するのである。『定型を自由ならずと爲るは眞に定型の中に精魂をこめ、道としての鍛錬を究むることの淺い人に多い。究めずしてほしいままに是非するは謬つてゐよう。眞の遊びは定型の中にあつて己を磨く者のみが知る。苦業は法悅を生む。(一三)』『律格の自然さに於て却つて個々の自由が創造されてゐるからである(一四)』と北原白秋も云つてゐる。「法則のない卽興品は嘗て美しいためしがない」『堅い石を飾る者は幸なるかな』とアランが云つてゐる(一五)のも同じ心である。また『天才とは藝術に法則を與へるところの才能、すなはち自然の賜である。才能は藝術家の生得の生産的能力としてそれ自ら自然に屬してゐる。それ故に次のやうに云ふことも出來る。天才とは生得の心的素質で、その心的素質によつて自然が藝術に法則を與へるものである(一六)』とカントが云つてゐるのも、法則のうちにある自然の自由を指示してゐるにほかならない。要するに押韻の藝術的價値は自律の投企によつて自由藝術としての自由の境を創造する點に存するのである。

二　不定音詩と押韻

前節においては、一般に押韻の藝術的價値について述べたが、ここに特殊の問題として、狹義の自由詩すなはち不定音詩と押韻との關係についても考へて見なければならない。自由詩のうちで口語の自由詩と文語の自由詩との差別を價値問題として力說する人がある。しかし口語體、文語體の選擇はその都度、詩人の感情なり題材なりによつておのづから規定されるもので、そのいづれか一方に片付けてしまはねばならぬといふやうな性質のものでは決してない。從つて文體の如何は韻の問題に關して何等考慮する必要はない。さて一般に定音の制約を破棄した自由詩には押韻は適しないと考へることも可能である。しかし有韻詩と無韻詩とが、定音詩と不定音詩（狹義の自由詩）とに對する價値關係は必ずしも簡單なものではない。若し一方に自由詩なるが故に韻を要しないといふ論理が成立するとすれば、他方にまた自由詩なるが故に韻を要すといふ論理も成立する。一般に律と韻とは文學史上、屢々反比例の形をもつて現はれる。例へばシルレルの Handschuh や Lied von der Glocke は律が自由な形をとつてゐるために、韻が甚だ顯著な形をとつてそれを補充してゐる。また曩に云つたやうに佛蘭西の浪漫派が律の上で古典派の規定を破つた場合にも、その代償として韻を極めて重要視していはゆる rime riche を求めて止まなかつた。諸國語の間の關係においても同樣の現象がある。希臘、羅甸の詩では音綴の長短（いはゆる分量）が嚴格に律せられてゐた。佛蘭西語にあつては言葉の性質上單に音綴の數のみが顧慮されて、その長短またはそれに代るアクセントの強弱は問題となり得な

い。その代り韻の拘束が他の近代語におけるよりも一層嚴格である。ヴォルテールが佛蘭西の詩に押韻の缺くべからざることを說いたときにも全くこの見地に立つた。さうして彼は『我々の詩が散文と混同されぬためには同一の音が反覆されることは本質的要件である[一七]』と云つてゐる。現代の詩論家のうちでも、アクセントを缺くために律の上で英、獨、伊の如き發達を期し難い佛蘭西の詩が韻の領域で將來更に發達すべきものであることを說く者がある。また一方において、韻が顧みられない場合には往々、律が普通以上に嚴格な規範的拘束力をもつて來てゐる。伊太利のカルドゥッチのいはゆる Odi barbare は押韻をしない半面として律の上で古代語の嚴格な音綴の分量を伊太利語をもつて試みようとした企にほかならない。

かやうに律と韻とは屢々相補ふものである。この現象は「藝術の均衡」と呼ばれてゐる。形式上の或る種の拘束が解除さるる場合に、その代償として他種の拘束が生じて均衡を保つことを意味してゐる。さうしてこの藝術形式の均衡といふことが無意味でない限り、自由詩すなはち不定音詩に押韻をすることもまた決して無意味とは云へない。佛蘭西では古くはラフォンテンの御伽噺は押韻をした或る意味での自由詩であつたが、現代のいはゆる自由詩に押韻をしたものとしては例へばヴェルハアレンの Souvenir などを考へて見ればよい。いまその最後の一節を擧げて見る。

En rêvant d'eux, en ce décor d'or sombre,　（十音綴）（イ）
Où les anges ferment, avec de l'ombre,　（十音綴）（イ）
Les yeux du jour,　（四音綴）（ロ）
Le coeur trop longtemps clos à leur amour,　（十音綴）（ロ）

Immensément, se donne,　(六音綴)（ハ）
Tandis que, dans la paix du soir,　(八音綴)（ニ）
Leur tranquille mémoire　(六音綴)（ニ）
Toujours plus douce, nous pardonne.　(八音綴)（ハ）

支那の古詩にも不定音詩に押韻した例がいくらもある。馬存の浩浩歌も一例である（平聲歌韻）。

浩浩歌：
天地萬物如吾何。
用之解帶食太倉、不用拂枕歸山阿。
君不見渭川漁父一竿竹、莘野耕叟數畝禾。
喜來起作商家霖、怒後便把周王戈。
又不見子陵横足加帝腹、帝不敢動豈敢訶。
皇天爲忙逼、星宿相擊摩。
可憐相府癡、邀請先經過。

日本の詩壇では、自由詩の押韻といふことについて、大なる開拓の餘地が殘されてゐると思ふ。不定音詩の行別は押韻によつて初めて一義的に確定してくる。嘗て北原白秋は白鳥省吾の「森林帶」と福田正夫の「戀の彷徨者」とを取つて、その行別を廢し、散文の書式に書き換へ、それらの詩が詩でなくて散文であることを主張し、詩壇に論争の

渦卷を起した。もしこれらの自由詩が押韻を採用してゐたならば、この書換へ事件は起らないで濟んだのではあるまいか。北原氏は詩の内律としてのリズムを力說する人であるから、たとへ散文の句末に押韻をしたとてそれだけでは詩にならないといふかも知れない。それも道理あることである。私とても押韻だけで詩が成立するなどとは決して考へてゐない。しかし前節にも述べたやうに押韻はそれ自身によつて一種の節奏を生み、少なくも行別を鮮明にして一篇の詩全體にリズムを齎す力をもつてゐる。

然らば現時の日本の自由詩は押韻に對して全く無感覺であらうか。私はさうは考へない。例へば左に擧げる二つの詩などは何等かの意味で押韻への意圖をもつてゐる。

虎　（佐藤惣之助）

とめ子の眉根にはピカリと新月の棚がある
とめ子の口許にはキレイな髯が生へてゐる
とめ子の水着の肌には圓い縞馬が動いてゐる
今日はとめ子と泳いでやらうと思つてゐる
海中でとめ子と戰爭しようと思つてゐる
夜は健全なとめ子と寢ようと思つてゐる
新日本の母體を得ようと思つてゐる
とめ子と寢たら浪になるだらうと思つてゐる
强靭にうねるだらうと思つてゐる

喜びの牙を鳴らすだらうと思つてゐる
若い虎になるだらうと思つてゐる
大きな月が出るだらうと思つてゐる。

春の電鈴　（柴山晴美）

伸び纏ふ蔓の手は細く青い　（イ）
花さへも穂を成してふるへて黄白い。　（イ）
扉口の古びた欄の上に簇つて　（ロ）
葡萄樹の葉は五方に尖つて　（ロ）
蜜蜂の小さい姿が見える、　（ハ）
青空には淡い雲が流れる。　（ハ）

日曜日の朝、少女はその下に立ち、愛撫の期待に胸を痛める。　（甲）

葉を洩れて扉の面に陽光が揺れる　（ニ）
手にした水仙の束もうつる、　（ニ）
鎖された把手は未だ寝てゐて　（ホ）
しなやかな指は戦いて、　（ホ）
電鈴の象牙のボタンに触れようとしたり　（ヘ）

垂れさがる花瓣に下髪を投げたり　（八）

甘美な悩みと迷ひに、少女ハ涙含んだり怨んだりしてゐる。　（甲）

これは「春の電鈴」の始めの半分であるが、なほ後の半分も全く同様の構造を示してゐる。

要するに、不定音詩にとつて押韻は甚だ望ましいことである。また今日の日本の不定音詩のうちに押韻への意圖が幾分なりとも看取される以上は、更に進んで、嚴密な意味の押韻を不定音詩に採用させることは困難ではないと思ふ。

三　日本詩の押韻可能性、積極的理由

なほここに疑問がある。元來、日本語は押韻に適しない言葉ではあるまいか。日本詩の押韻とは日本語の獨自性に對する不理解に基いた空想ではあるまいか。數年前、川路柳虹氏によつて「新律格」なるものが說かれた。しかしそれは音數のみに關した律格であつて、韻には何等關してゐない。さうして川路氏の論文の中には『音數といふものが日本語の音律を司る唯一のものである』として『日本詩が音數を唯一の詩形形成の要件とするより他なきこと』が斷言されてゐる。(一八) 福士幸次郎氏も「現代詩歌概論」のうちで、『外形律の或るものをも捉へよう』(一九)と云ひ、また西洋の詩の行數、脚韻等の『完成した境地』(二〇)について述べてゐる。しかしそれと同時に日本語にあつては『脚韻等の效果の有效でない』(二一)ことを自明のごとくに云つてゐる。しかしながら、日本語が果して音數のみを唯一の詩形形成の要件とする

より他なきか。日本詩にとつて脚韻は果して有效でないか。私はさういふ見解に對して卻つて懷疑をもつものである。

私は押韻の採用を日本詩にとつて不可能なりと斷言することに反對する。私が押韻發達の可能を信ずる積極的の理由は、音韻上の關係が古來日本の詩歌にあつて極めて重要視されてゐる事實に基いてゐる。一般に日本の詩歌に頭韻の採用が顯著であることは周知の事實である。記紀の歌や萬葉集には特に著しい。

いとこやのいもの命（みこと）
むら鳥の吾がむれ往なば
ひけ鳥の吾がひけ往なば
なかじとはなは云ふとも　（古事記、上）

わが大きみみ子のみことの
天のしたしろし召しせば　（人麿、萬葉、二）

つがの木いいやつぎつぎに
たまかづらたゆることなく　（赤人、萬葉、三）

につつじのにほはむときの
さくら花さきなむときに　（高橋蟲麿、萬葉、六）

これらは同一の頭韻をもつて十二音一句を統一してゐる例であるが、その他

水門みうしはみくだり
うなくだりうしろも闇に
置きてか行かむ
うつくしき吾が若き子を
置きてか行かむ　（齊明紀）

芳野川たぎつ河内に
たか殿をたか知りまして
のぼりたち國見をすれば
たたなはる青垣山　（人麿、萬葉、一）

などといふやうに數句に亘つて同一の頭韻が用ひられてゐるのもある。平安朝、鎌倉を經て江戸時代に至るまでも頭韻の使用は廢れてゐない。

しら露もしぐれもいたくもる山はした葉のこらず色付きにけり　（貫之、古今、五）

はつ瀬山うつろふはなにはる暮れてまがひし雲ぞ嶺にのこれる　（良經、新古今、二）

月しろき師走は子路が寐ざめ哉　（芭蕉）

その他なほ「一でよいのは糸屋の娘、二でよいのは庭師の娘」とか「二三にさがり松、四にしほ竈よ」とか「七日七夜

さ泣き暮らし』などの形で頭韻は俗謡や浄瑠璃のうちに生きてゐる。これは音に對する民衆の感受性を語つてゐるもので、現代のいはゆる民衆詩人やプロレタリア詩人の等閑に附してはならない點であると思ふ。

次に日本の詩歌に著しい現象は掛詞である。掛詞は同音異義の語を使用して一語に兩様の意味をもたせてゐるものであるが、韻の應和が一音の中に包擁されてゐるものと考へることが出來る。すなはち與へられた一つの音を二つの言葉の音韻上の關係に分解して意識するところに韻としての意義が存してゐる。掛詞として用ひられる語が獨立した韻として用ひられてゐる場合があるのは掛詞の本質を開明してゐるものである。掛詞はいはば止揚された韻である

立別れいなばの山の嶺に生ふるまつ(松、待)とし聞かばいま歸りこむ　(在原行平、古今、八)

松が根の待つこと遠み
天傳ふ日の暮れぬれば　(讀人不知、萬葉、十三)

よそにのみ戀ひや渡らむ白山のゆき(雪、行き)見るべくもあらぬ我が身は　(躬恒、古今、八)

ひさかたの天つたゝ來る
雪じもの往きかよひつつ　(人麿、萬葉、三)

四方より花吹き入れてにほ(匂ふ、鳰)の湖　(芭蕉)

つつじ花にほへるきみが
にほ鳥のなづさひ來むと　(大伴三中、萬葉、三)

掛詞はかやうな本質を有する結果として、詩歌の一節内に普通の頭韻と相並んで使用されてゐる場合が少たくない。

吾が屋戸の君まつ(待、松)の樹にふる雪の行きには行かじ待ちにし待たむ　(讀人不知、萬葉、六)

誰かあはれといふ(云ふ、夕)暮の
いり相なればいまはとて
いけ田の宿に着きたまふ　(太平記)

便りなぎさ(無、渚)に捨小舟
心づくし(盡し、筑紫)の明暮に
亂れしままの黑髪も
取上げてゆふ(結ふ、言ふ)兼言の
生田の森の幾度か　(俗謠)

普通の頭韻と掛詞とがわが國の詩歌に如何に顯著な役目を演じてゐたかは、たほ間接に枕詞について知ることが出來る。枕詞は他の語の上に冠らす言葉とされてゐるが、成立の起源から云へば、次に來る七字句と特殊の關係にある五字句（およびその字餘り、字足らず）であると考ふべきであらう。さうしてその性質上四種に分つことが出來る。

（一）意味の關係

百敷の　大宮どころ
たたなづく　靑垣山
草枕　旅やどりせす

(二) 頭韻の關係

つがの木の　いやつぎつぎに
ははそばの　ははの命
うの花の　うきことあれや

(三) 意味および頭韻の關係

あからひく　朝ゆく君を
さばへなす　騒ぐ舍人は
玉かづら　絶ゆることなく

(四) 掛詞の關係

玉垂の　を(緒、越)智の大野の
いそのかみ・ふる(布留、古)き都の
梓弓　はる(張、春)の山べを

これらのうち、第一は意味上の必然的關係であるが、第二と第四とは音韻上の偶然的關係である。さうして第三は両者の結合したものである。およそ枕詞とは何等か顯著な關係によつて二句の連結が完全に行はれ、その結果つひに連結作用が習慣的機械的になつたものである。その機械的形骸の法則性のうちには過去における特に鮮かな意識のうごきを窺ふことが出來る。さうして枕詞の四種の關係のうち、純粹なる意味上の關係は唯だ一つで、他の三つは全然

もしくは半ば音の偶然的關係に基いてゐるといふことは、音韻上の一致符合が古人の意識に如何に重要な役目を演じてゐたかを證してゐるものである。

以上述べた頭韻と掛詞とは音韻上の偶然的關係であるが、わが國古來の詩歌には音韻上の必然的關係も屢々利用された。すなはち同語の反覆である。さうして記紀や萬葉では同語の反覆は重要な表現形式となつてゐる。

水たまる依網（よさみ）の池の
堰（ゐ）ぐひ打ち河俣江（かはまたえ）の
菱殼（ひしがら）の刺しけく知らに
蓴（ぬなは）くり延（は）へけく知らに　（應神紀）

浦なしと人こそ見らめ
潟なしと人こそ見らめ
よしゑやし浦はなくとも
よしゑやし潟はなくとも　（人麿、萬葉、二）

おきつ浪來寄す白珠
邊つ浪の寄する白珠
求むとぞ君が來まさぬ
拾ふとぞ君は來まさぬ

久ならば今七日ばかり
早からば今二日ばかり　（讀人不知、萬葉、十三）

旋頭歌にあつては特に顯著な現象をなしてゐる。

はしだてのくらはし川の河のしづ菅
我が苅りて笠に編まなく河のしづ菅　（讀人不知、萬葉、七）

わたの底おきつたま藻の名告藻の花
妹と吾と此處にしありと莫告藻の花　（同　上）

更に神樂歌や催馬樂にも同語反復は屢々用ひられてゐる。

西寺の老鼠
わかねずみ
御裳つんづ
袈裟つんづ
袈裟つんづ
法師に申さむ
師に申せ
法師に申さむ
師に申せ　（催馬樂「老鼠」）

頭韻および掛詞は音韻上の偶然的關係である。同語の繰返しはその必然的關係である。前者は主として句の首部または中部に位し、後者は多く句の結尾をなしてゐる。音韻上の要素が詩句の位置と既にかやうな結合法を示してゐる以上は、なほ他種の結合法を想像することは極めて容易である。他種の結合法とは音韻の偶然的關係が詩句の結尾に來る場合を意味する。さうしてその場合はすなはち完全な意味の押韻である。

なほ、それに關して注目に價することは日本語でいはゆる頭韻と脚韻との別は、英、獨、佛語などにおける如き比較的判然たる區別をなしてゐないことである。これらの外國語で頭韻（獨 Stabreim. 英、佛 Alliteration）といふ場合には主として頭部の子音の應和を指し、脚韻（獨 Endreim. 英、佛 Rhyme, Rime）が最後または最後に近き音綴の母音以下の應和から成つてゐるのに對立せしめてゐる。しかるに日本語では子音のみの應和は微弱に過ぎて一般人には十分に韻として感ずることが出來ない。日本語では、多くの子音が一つの母音を中心として重り合つて子音獨自の價値を把持することがなく、一つの子音と一つの母音とが殆ど常に結合して聽覺上の單位のやうな形になつてゐるためであらう。

たたせば
たま藻のごとく
こやせば
かは藻のごとく
（人麿、萬葉、二）

第一句と第二句の明瞭な頭韻に對して第三句と第四句も子音Kのみより成る頭韻をなしてゐると考へられる。詩人の

鋭敏な感覺には意識的または無意識的に頭韻として生かされてゐたのであらう。岩野泡鳴も『花が開いてほつとした』といふ場合に、花と開くとほつととの間に存するHによる頭韻を聞き得ると云つてゐる。しかし、これらには

Drank the last life drop of his bleeding breast. (Byron)

とか

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought. (Shelley)

たゞのやうな鮮明さはもつてゐない。従つてかやうな子音だけの應和から成る頭韻は日本語の性質上發達の見込の少ないものである。日本語の普通の頭韻は殆どすべて子音と母音との結合から成つてゐる。これはすなはち頭韻そのものの特色が割合に少ないこと、換言すればその性質上脚韻との區別が比較的曖昧なことを意味してゐる。兩者の境界は日本語にあつては恰も動物界と植物界とが相接觸して判然たる境界を立て得ないのに類似してゐる。頭韻も脚韻もその應和の範圍を次第に擴大して行けば遂に應和が言葉の全部に亘る場合となつて、頭韻とも脚韻とも見られるやうになる。

頭韻
さくら（櫻）　さかき（榊）　さくし（脆）　さくら（佐倉）

脚韻
さくら（櫻）　かつら（桂）　まくら（枕）　さくら（佐倉）

『櫻』と『佐倉』のごときは同音異義の語は頭韻とも脚韻とも見られる。その理由は日本語でいふ頭韻が子音のみの應

和で無くてすでに子音と母音との結合で、從つて脚韻との截然たる區別が無いからである。

ともかくもわが國古來の詩歌では脚韻が屢々頭韻と全く同樣の役目を演じてゐる。

いつきが上のささぎ捕らされ　（仁　德　紀）
もみぢ葉の散りの亂りに　（人麿、萬葉、二）
朝ごとに御こと問はさず　（同　　上）
金道をひきての山に妹をおきて　（同　　上）
出でて來しますら音すら　（家持、萬葉、十七）
振り賣りの雁あはれなりえびす講　（芭　　蕉）
櫻より松は二木を三月越　（同　　上）
きくの花咲くや石屋の石の間　（同　　上）
荻と萩との二人妻　（俗　　謠）
さても嵐か木枯か　（同　　上）
茶杓にあらぬ肝癪の　（同　　上）

この種の脚韻はもしその使用の位置が詩句の結尾に來るときは狹義の押韻をなすのである。狹義の押韻との差別は單に相對的に過ぎない。要するにわが國古來の詩歌にあつては、一句內の脚韻と、句尾における同語の繰返しとが屢々用ひられた。同語の代りにこの種の脚韻を句尾に置いて、音韻の必然的一致に換へるに偶然的一致をもつてすることは單に一歩の努力に過ぎない。

この點について羅甸語の押韻發達の論理的過程を參考することは極めて意味のあることである。(二三)先づ一方に一句内の脚韻が存在し、

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam (Horatius, Ars poet. 38)
Fratrem maerentis, rapto de fratre dolentis (Horatius, Epist. I, 14, 7)
Lusisti satis, edisti satis atque bibisti (Horatius, Epist. II, 2, 214)

他方に句尾における同語の繰返しが存在し、

Nunc ad me redeo libertino patre natum,
Quem rodunt omnes libertino patre natum (Horatius, Satir. I, 6, 45-46)
Si volnus tibi monstrata radice vel herba
Non fieret levius, fugeres radice vel herba (Horatius, Epist. II, 2, 149-150)

その上で論理的必然をもつて狭義の押韻を生んだのである。

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto
Et quocumque volent animum auditoris agunto. (Horatius, Ars poet. 99-100)
Inter quos referendus erit? veteresne poetas,
An quos et praesens et postera respuat aetas? (Horatius, Epist. II, 1, 41-42)

然らばわが國古來の詩歌にあつても羅甸語に見ると同樣の前提からその論理的歸結が導き出されたであらうか。以下、押韻と見られ得る可能性のあるもの、すなはち聽覺上、押韻と同價値を有するものの例を少しく擧げよう。

「古事記」の歌では

大君を島にはふらば
船餘りい歸りこむぞ
吾がたたみゆめ
言をこそ疊と言はめ
吾がつまはゆめ　　（古事記、下）

この歌は片下と云つてある。上代の上歌、志良宜歌、片下などの名稱は歌を朗唱する際の抑揚の仕方から來たものとされてゐるが、この片下では脚韻が特に著しい現象をなしてゐる。

「萬葉集」の歌には左のやうな例がある。

天照す日靈のみこと
天をば知ろしめすと　　（人麿、萬葉、二）
作らしし香具山のみや
萬代に過ぎむと思へや　　（同　上）
はろばろに鳴くほととぎす
立ちくくと羽ぶりに散らす　　（家持、萬葉、十九）

はろばろに家をおもひで
負征箭（おそや）のそよと鳴るまで　（家持、萬葉、二十）

これらが果して作者の意識した韻であつたかどうかは判断し難い。しかしながら、

しび釣ると海人船（あまぶね）さわぎ
しほ焼くと人ぞさはなる　（赤人、萬葉、六）

にあつて句頭の頭韻が意識して用ひられたものと考ふべき限り、句尾の「さわぎ」と「さはなる」も意識的に用ひられたものと見て差支ないであらう。「さわぎ」と「さはなる」とは頭韻ともまた不完全な脚韻とも見られる性質のものである（七九頁参照）。また

たちのしり鞘にいり野に葛ひく吾妹（わぎも）
眞袖もち著せてむとかも夏草苅るも　（讀人不知、萬葉、七）

は旋頭歌の性質上から判断すれば意識的の押韻と見て差支ないかも知れない。

次に「梁塵秘抄」から例を取らう。

彌陀のみかほは秋の月
四十のはしきは冬の雪
法界唯心いろ深かく
三草二木のりぞ説く

生死の大海邊なし
佛性眞如きし遠し

山の調はさくら人
海の調は波のおと

空には織女よばひ星
流の君たち冬は鴛鴦

春のはじめのうた枕
子の日あをやぎ梅櫻

なほ芭蕉の俳句をも數種擧げて置かう。

梅白し
きのふや鶴をぬすまれし

松の花
苫家見に來る序かな

月の雁
羽裏も見せて渡りけり

三十日月なし
千とせの杉を抱く嵐(あらし)

月いつこ
鐘は沈める海の底(そこ)

ほろほろと
山吹ちるか瀧の音

俗謠からも例を引かう。

立ちも返らぬ老の波
いただく雪の眞白髮
解けた素顔の夏の富士
あきの扇と開くも憂し
顔は見えねど羽織の紋は

たしか覺えの三つかしは
とめて梢のあさの雪
清見が關に三保の月
髮ゆはぬ夜のをみなへし
言ふてもおくれな小夜嵐（あらし）
末はそもじの筆の軸（じく）
思ひ參らせ候かしく

これらのものが果してどの程度まで意識的になされた押韻であるか。そのことを明かにするのは我々にとつては左程重要な事柄では無い。我々の關心の重點は過去にあるのではない。未來にあるのである。歷史そのものが問題ではない。詩作が問題である。たとへこれら句尾の押韻と見られ得るものがすべて無意識の所產であるとしても、たほ未來における押韻發達の可能性を投企の地平において開示してゐる。

更に、わが國古來の詩歌の中で、句尾の押韻が明かに意識的に試みられた事實をも指摘して置かう。理論としては奈良朝では濱成の「歌經標式」、平安朝では淸輔の「奥儀抄」が漢詩の影響の下に特に押韻を重視した。「歌經標式」の歌病と稱するものは支那の詩論の採用には相違ないが、その殆どすべては句尾の押韻を強調することに由來するものである。すなはち短歌にあつては第三句の終と第五句の終に押韻することを前提としてゐる。例へば「腰尾」の病

の篇に「他句尾字者、本韻不レ得二同聲一」[二四]と云つて、この病を犯したものの例として

わが柳(一句)、緑の絲に(二句)、なるまでに(三句)
見たく憾み(四句)、懸けて組みたり(五句)

といふ歌を擧げてゐる。第二句の尾字「に」が本韻たる第三句の尾字「に」と同聲であることが歌病である。この歌の本韻すなはち意圖された句尾の押韻は第三句の「に」と第五句の「り」との應和として兩者に共通の「i」音が響くことである。然るに第二句の尾字が本韻と同聲の「に」であるために第二句と第三句の韻が強く響いてしまつて、肝腎な本韻が十分に響かない。それ故に病である。「頭尾」の病の條に「第一句尾字與二二句尾字一不レ得二同音一」[二五]と云つて

霜枯れの(一句)、しだり柳の(二句)

の如きものを病とするのも、第一句と第二句が押韻をするために本韻たる第三句と第五句の押韻の響を弱めるからである。なほ「鱉子」の病の條に「五句中與二本韻一不レ得二同聲一」[二六]と云つて、その例に

妹が名は(一句)、千代に流れむ(二句)、姫島に(三句)
小松が枝の(四句)、苔生すまでに(五句)

を擧げて、本韻が「に」であるのに、第二句の中に「に」があるのは鱉であると云つてゐる。これも本韻の響きを害する故に病とされるのである。さうして、第三句の終と第五句の終とが韻を成さない歌、すなはち「離歌」に關して「若有二歌人如レ是作一者、不二是見一焉、名爲二似レ歌能書一」[二七]と云つてゐる。押韻を具現してゐない歌は、單に歌に似た

もので眞の歌では無いといふ主張である。「奥儀抄」も『歌は本體は韻字を用ふべき也』(二八)と云つて「歌經標式」の主張を繼承してゐる。「歌經標式」や「奥儀抄」の和歌聲韻說が漢詩の影響の下に成立したものであることは明瞭であり、從つて牽强附會の說と見做されるのが普通であるが、ともかくも、日本語をもつて綴られる歌の押韻が既に奈良朝や平安朝の昔に意識的に主張されたことは極めて興味ある事實である。

なほ、意識的にされたことが明かな押韻の例としては「梁塵秘抄」に次のものがある。

ふしのやうかるは木の節
萱(かや)のふし
わさびの竪(たて)のふし
峰には山伏
谷には鹿(か)の子臥し
翁(おきな)の美女(びんでう)婿(ま)り得ぬ獨(ひとり)ふし

また次のものは林道春の「徒然草野槌」に『うたふ聲にひかれて字音の轉ずる事』(二九)の例に鎌倉時代の俗謠として擧げられてゐる。表現法は滑稽的效果を意圖してゐるが、頭韻と脚韻の饗宴にほかならない。

一里間町
二間町
三りけんしやう
四けんしやう

しこの箱の上には
ゑもはもをとり
十ばうひよとり
豆なか飼だよ
黒鵜は源太よ
あめ牛めくらが
つゑついて
とほるところ
それはそこへ
つんのけエ

また四句より成る俗謡には漢詩風に第三句を除いて他の句に押韻したものが屢々ある。

坂は照る照る
鈴鹿はくもる
あひのつち山
雨がふる

なほ、俳人が漢詩の古體の一韻到底格に倣つて押韻を試みた場合、漢字の音讀に關する限り我々に指唆を與へるものがある。次の例は留、漏、秋、遊、愁、流、不の七字に平聲尤韻を用ひてゐる。

木曾路に假の旅とて別れしが武藏野に長き恨とは成ぬ留

呼べはこたふ松の風きえてもろし水の涯
わすれめや茶に語し月雪の夜
おもはずよ菊に悲しむ露霜の秋
蘆は鼠の巣にあれて蝙蝠群て遊
垣は犬の道あけて蟋蟀啼て愁
昔の文なほ殘り老の涙まづ流
よしかけ橋の雲にかからば招くに魂もかへらんや不　（也有）

要するに、私が日本詩における押韻發達の可能を信ずる積極的理由は、押韻の萌芽を既存性の中に目撃して、そこに未來への展望を理解することに懸つてゐる。

四　日本詩の押韻可能性、消極的理由（イ）文字

私が押韻發達の可能を信ずる消極的理由は、反對の理由として想像されるものが成立しないと思惟するのに基いてゐる。今その反對の理由を（イ）文字、（ロ）單語の聽覺上の性格、（ハ）文の構造の三つに別けて考察して見よう。

先づわが國の文字は押韻の障害となるであらうか。假名は音標文字であるがその表はす內容すなはちいはゆる五十音なるものは、阿行を除くのほかはすべて子音と母音との結合から生じた複音である。母音および子音を單體のままに表現する羅馬字に比して聽覺內容の表現が分析的でない。更に漢字を訓讀または音讀して用ひる場合には內容たる

聲音は一層覆はれてしまふ。もとより羅馬字を用ひてゐる西洋でも英語、佛蘭西語などでは內容たる聲音と視覺的象徵たる文字とは必ずしも常に完全なる一致を示してはゐない。英語の詩韻

girl, pearl
box, locks
cow, bough

佛蘭西語の詩韻

lumineux, noeuds
condamne, âne
parures, meurent

などはその例である。しかしこれらの詩韻にあつて文字の上で相違を示すのは多くの場合に子音で、主要の母音は一致を示すのが普通である。またさうでない場合でも母音の一致は文字の上に何等か暗示されてゐる。それに反して漢字はもちろん、たとへ假名を用ひる場合にも主要の母音は双方ともに同行の場合を除くのほかは視覺上では一致を示さない。それのみならず一致について何等視覺上の暗示をも與へてゐない。

立ちも返らぬ老のなみ
いただく雪の眞白がみ
とめて柵らぬさかゆき

清見が關に三保のつき

在る種の押韻にあつてその主要部は「み」でも「き」でもない。「み」および「き」に先行し、應和の關係が文字としては少しも表はれてゐない母音「a」および「u」である。この缺點は押韻の障害となるであらうか。

一般に音韻に關する認識が文字と全然無關係であるとは云へない。芳賀矢一氏も云つてゐるやうに「我が國の文字が、羅馬字のやうに Phonetical なものでなかつたのは、音韻論の發達しなかつた一理由でもあり、又、一大不便でもあつた」(三)に相違ない。「奥儀抄」が

みすまろの　あたたまはやみ
たにふたわたる　あちすきのかみ

にあつて「みとみと是一對の韻」(三)と云つてゐる場合に「み」に先行する母音「a」の應和に氣付いてゐないらしい。もし羅馬字で書かれてあつたならば必ずこの點に氣付くであらう。然しながら、韻とは聽覺上の事實である。耳に聽くべきもので眼に見るべきものでは無い。視覺の範圍に屬する文字とは本質的には關係のない筈である。また韻の應和が視覺上に表はされることが韻の發達の必要條件でないことは漢詩に押韻の成立したことを見れば明かに了解される。なほ「歌經標式」にあつては「奥儀抄」が借りて來た歌の「み」の應和さへも文字としては表はれてゐなかつたことを忘れてはならない。すなはち同じ歌が左のやうに書かれてゐた。

(三)美須麻呂能　阿那他麻婆夜美
他尓不他和他留　阿遲須岐能可味

かやうな雜然たる文字の集團の中にあつてもなほ「美與味是一對(三二)」と云つて、文字の裏に隱れてゐる韻を把へてゐる。要するに文字は在來の假名漢字交りを使用しても押韻には特別の障害をたさない筈である。

更にまた、韻の本質には反してゐるとも考へ得るが、純粹に文字上の韻が成立し得ることも、わが國の文字の特色に基づくものとして注目に價することである。

奈良七重七堂伽藍八重櫻　（芭　蕉）

「奈良」と「七重」とは聽覺上の普通の頭韻をなしてゐる。「七重」と「七堂伽藍」とは「七」の訓讀と音讀として聽覺上は全然異つた內容を有してゐるが、文字によつて視覺上の頭韻をなしてゐる。

から鮭も空也の痩も寒の中　（芭　蕉）

「乾鮭」と「空也の痩」と「寒の中」とは內容上の一致をもつてゐるが、韻の上でも三者の一致が表はされてゐる。kara と kūya と kan の頭韻Kが意識されてゐたらうといふことは『京は九萬九千群集の花見かな』の句と比較すれば明かのやうである。しかしなほ「から」と「空」との視覺上の韻も偶然と見るには應和が餘りに鮮明に過ぎてゐる。

いはゆる「眼の韻」は西洋では十八世紀にヴォルテールがその非を鳴らして以來、韻の本質に悖るものとされ、今日の作詩法でも正當と見做されてゐない。mer, aimer; Argos, repos などはその例であるが、聽覺上の完全な一致を缺くために全然排斥すべきか否やは疑問の餘地がある。のみならずこの種の韻はいま述べた文字の韻とは同一のものではない。その基礎は既に聽覺上に存するもので、眼の韻をなしてゐるのはなほそれ以上の範圍に亙つてのことである。いま擧げたわが國の文字上の韻が聽覺上何等の類似なきものに視覺上で韻の性質を附與してゐるのとは性質を

異にしてゐる。西洋でいふ「眼の韻」は日本文學のうちではむしろ左に擧げるやうなものに類似してゐる。

君が代にあふくま川の埋木も氷の下にはるを待ちけり　（藤原家隆、新古今、十六）

「逢ふ」と「阿武隈川」とより成る掛詞は聽覺上の韻と視覺上の韻との結合である。

我はけさうひにぞ見つる花の色をあだなるものといふべかりけり　（貫之、古今、十）

これは「古今集」物名の部に「さうび」といふ題で出てゐるが、「薔薇」と「今朝初」とは矢張り聽覺上と視覺上の韻の結合にほかならない。

川沿ひの、家のともしび
あかあかと水にただよひ　（福田夕咲）

も同樣である。

この種の韻の價値如何は別問題として、「七重」と「七堂」、「から鮭」と「空也」のやうに聽覺とは全然關係のない純粹なる視覺上の韻はわが國の文字とその讀方とに特色を認むる限り、獨自性を有する一種の韻として賞玩することが出來るであらう。附錄作例「灰色の幾何」の「まん圓」と「楕圓」とはこの種の韻である（一四五頁）。

然しながら、文字が韻の上でかやうな積極的意義をもつ場合は異例に過ぎない。さうしてこの種の特殊の場合の面白味を除いてはわが國在來の文字が羅馬字に比して韻の十全なる視覺的表現から遠ざかつてゐることは否むことが出來ない。假りに國字として羅馬字を採用したとすれば、韻の聽覺內容を視覺上にも完全に表はすことによつて、韻の發達を有利な狀態に置くであらう（羅馬字書きの作例參照。一五一―一五三頁）。しかし假名漢字併用の保存が押韻

發達の著しい障害になるとは決して考へることが出來ない。要するに詩韻と文字とは特殊の場合を除くのほか、一は聽覺に一は視覺に屬するもので本質的の關係を有するものではない。

五　(ロ) 單語の聽覺上の性格

單語の聽覺上の性格に日本詩における押韻發達の障害を認める者がある。これは日本語を英語、獨逸語または佛蘭西語に比較した場合に起り得る疑問である。すなはちこれらの外國語の單語の成員には子音が母音よりも多いのを常としてゐるに反して、日本語では通常兩者が殆ど相半ばしてゐる。英語および獨逸語では言葉の成因として、母音に對する子音の割合は二に對する三以上を占めてゐるとされてゐる。兩國語の韻を形成する單語に子音が多く含まれてゐるのは自然の結果である。例へば英語の wells, shells; strength, length 獨逸語の Herz, Schmerz; bricht, nicht などは著しい例である。母音、子音の割合が三と四とされてゐる佛蘭西語にあつてさへも、單語はなほ相當に多くの子音を藏してゐる。さうして、韻の中に含まれてゐるこれらの子音は恰かも共鳴箱が音響を增大するに似た役目を演じて韻の效果を大ならしめてゐる。日本語で比較的子音の數を多く有する場合は撥音、促音、拗音などを用ひる場合であるが、それらは極めて少數の場合または漢字の音讀の場合である。この點から見て、日本語は詩韻に不利であるやうに思はれる。近重眞澄氏は獨逸語の響の強い押韻の例を擧げて「要するにそれほどの力無くんば韻を押す甲斐は無い」といひ、日本詩の「句尾の押韻の無用なること」を論じてゐる。(二三) フローレンツ氏も「日本語の押韻ほど

響の悪いものは他に殆ど考へられない」(三四)と云つてゐる。然しながら、音韻上の效果を考察するには、詩韻はそれだけを單獨に分離して見ることは出來ない。一句もしくは一章の言語の統體と關係させて考へなければならない。全章に亙つて子音が多い場合には句末の韻にあつても子音の協力を強調することが必要である。全章に含まれる子音が多くない場合には必ずしもその必要がない。衢巷の雜音の中では密語にもおのづから聲を高める。靜かな山路では木の葉の落つる音さへも響く。詩韻の音響上の效果は一章または一句の全體と相對的の關係をもつてゐる。生きた具體を離れた抽象論は避けなければならない。日本語には日本語に相應しい閑寂な雅致ある詩韻が可能である。

更にまた日本語を羅甸語もしくは伊太利語と比較して見る場合には、日本語の詩韻に關して聽覺上の性質について懷いた疑惑が力を失なふのである。羅甸語では母音と子音との關係は四と五の割合とされてゐる。いまその例にはボオドレエルが「惡の華」のうちで、廢頹期の羅甸語は近代人の詩情の表現に不思議にも適してゐると前置をして作つた羅甸語の詩の一節を擧げて見よう。

Esto sertis implicata,
O foemina delicata
Per quam solvuntur peccata!

この詩の韻は日本語の「味方」「屋形(やかた)」「博多」の間に存する韻と殆ど異なるところはない。伊太利語にあつては母音と子音の數が殆ど相半ばすることが日本語と同樣である。詩韻の性質が日本語と著しい類似を示してゐるのは不思議でない。

Videro li occhi miei quanta pietate　　見立 (mitate)
Era apparita in la vostra figura,　　櫓 (yagura)
Quando guardaste li atti e la statura　　桂 (katura)
Ch'io faccio per dolor molte fiate.　　脇當 (wakiate)
(Dante)

Talora la scaglia del pino　　篠 (sino)
è come una palpebra rude　　白膠木 (nurude)
che subitamente si schiude,　　腕 (ude)
nell'ombra, a uno sguardo divino.　　蓑 (mino)
(D'Annunzio)

羅甸語および伊太利語の詩韻は聽覺的性格の上から見て日本語の詩韻の發達の可能性を裏書してゐるものであるが、なほまた歐羅巴の詩に日本語が直ちに韻として用ひられてゐる場合もある。例へばエレディヤの Le Samourai と題するソネットの前聯に左のやうなのがある。

D'un doigt distrait frôlant la sonore bîva,
A travers les bambous tressés en fine latte,
Elle a vu, par la plage éblouissante et plate,
S'avancer le vainqueur que son amour rêva.

C'est lui. Sabres au flanc, l'éventail haut, il va.
La cordelière rouge et le gland écarlate
Coupent l'armure sombre, et, sur l'épaule, éclate
Le blason de Hizen ou de Tokugawa.

biva（琵琶）と rêva と va と Tokugawa（徳川）の四つが韻をなしてゐる。

なほこの單語の聽覺上の性格の問題は、後に述べる詩韻の華の問題（第七節）と關聯して初めて完全な解決を見るのである。近重氏やフローレンツ氏の押韻反對論は單語の最後の母音を基礎とする押韻を前提とした議論のやうである。然るにこの前提そのものが不當であることは後に詳說する。なほ日本語にアクセントの無いことが押韻の效果を成立せしめないと斷ずるものもあるが、日本語にアクセントが無いとは單に比較的のことである。佛蘭西語にアクセントが無いといふのと大差がない。且つ詩にあつては押韻をした上で、その箇所にアクセントを付けて朗唱することが可能であることを考へて見なければならない」

以上述べたところによつて、日本語の單語の聽覺上の性格が押韻に對して難點をなすといふ疑問に根據の無いことがほぼ明かになつたと思ふ。

六　（八）文の構造

日本詩の押韻の難點が文の構造に存しはしまいかといふ疑問がなほ殘つてゐる。およそ詩韻の妙味は音の符合の偶然性に懸つてゐる。從つて、一定の規則によつて語尾の變化する用言相互間の應和や、種類の少ない品詞相互間の應和は、必然性が大であつて偶然性に乏しいために詩韻の趣致はおのづから削がれてくる。この點に關して日本文の特異性について三つの注意すべきことがある。（一）歐洲語にあつては文の構造上、補格をなす體言が、述格をなす用言の後に來るのが普通である。それは體言が詩韻の位置に來易いことを意味する。それに反して日本語においては補格が述格の前に來る。從つて詩韻の位置に體言が來る場合が乏しい。（二）用言のうちでも助動詞は他に比して種類の少ない品詞であるが、歐洲語にあつて通常は主格の直ぐ後に來るのに反して、日本語にあつては文の終りに來て詩韻の位置を占め易い。（三）日本語では、たとへ用言を句尾に置かないやうにしても、種類の上から見て貧弱な助詞が句尾に位置を占める場合が多い。左の諸例に明かである。

飛ぶ鳥の明日香の河の
上つ瀬に生ふる玉藻は
下つ瀬に流れ觸らふ
玉藻なす彼(か)依り此(か)く依り
靡かひし嬬(つま)の命(みこと)の
たたなづく柔膚すらを
劍刀(つるぎたち)身に副へ寐ねば
ぬばたまの夜床も荒るらむ
（人麿、萬葉、二）

處女そ經ぬるおほかたの
われは夢路を越えてけり
わが世の坂にふりかへり
いく山河をながむれば
水靜かなる江戸川の
ながれの岸にうまれいで
岸の櫻の花影に
われは處女となりにけり

（島崎藤村）

はつ冬の空は磨かれて梢に
吹き落ちたす枯れ葉は小鳥のやうに
さみしい羽をふるはせて土に敷く。
どこかで獵銃の冴えきつた音が
朝の空氣を晴れやかに跳ねかへす。

（川路柳虹）

水はいま優しい生物のこころに
幽かに河底を流れてゐるが
毎年の夏の太陽と雨と風と草木との

極度に強烈な精彩につれて
洪水の持つ荒い氾濫は
永遠の存在から湧きくる激情は
眼のあたり確かな幻想を人に與へる。　（白鳥省吾）

かやうな文の構造をもつた日本語は押韻には極めて不利ではあるまいか。

（一）體言と用言との關係については、既に米山保三郎氏が次のやうに云つてゐる。『日本語の規則として、文章の終りには動詞もしくは活形容詞の、意味上重からざる變化すべき語尾の、しかも時には長々しきもの來るを常とするがゆゑに、我が國の歌の押韻に便ならざる、又さほど押韻の效もなきこと以て知るべきなり』(三五)。この點に關して注目すべきことは、體言を自由に詩句の終りに置き得る歐洲語にあつても必ずしも常に體言が詩韻の大部分を占めないで、用言相互間の押韻が相當に多い事實である。殊に獨逸語にあつては、英語や佛蘭西語と違つて文の構造上、日本語のやうに補格が述格の前に來る場合が屢々ある　その結果として一節またはそれ以上の詩韻が全部動詞から成るやうな場合さへ決して珍らしくない。

An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,

Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiss nicht, was er weint.
(Goethe)

Ich kann mein Werk nicht überschaun
und fühle doch: es steht vollendet.
Aber, die Augen abgewendet,
will ich es immer wieder baun.
(Rilke)

かやうな例は獨逸の詩ではいくらも擧げることが出來る。

また一方には、日本語においても散文と違つて詩では體言を句尾に置くことは決して困難ではない。先づ「またぎ」によつて文法上の句の中間にある體言を詩の句の終りに置くことが出來る。次に文法上の句と詩の句とが一致して普通ならば述格たる用言が詩句の終りに來るべき筈のときにも、それを避ける方法は色々ある。すなはち位置の顚倒、位格の變更などの仕方で述格に變化を加へるか、または述格を全く省略する。それによつて呼格、主格、補格等に立つ體言を詩句の終りに置く。これらは例を擧げるまでもないが、すなはち左のやうなものである。

伊勢の海の浦の潮貝
拾ひ集め取れりとすれど
玉の緒の短き心

思ひあへずなほ新玉の　　（貫之、古今、十九）

彈けよ、彈け、毒のギオロン
吹けよ、また媚藥の嵐
あはれ歌、あはれ幻
その海に紅き帆光る　　（北原白秋）

車のきしめき
あゝかゝる眞夜中に
私の窓にきこえてくる荷馬車の響
地上のぬかるみと戰つて
廻轉しつゞける車の輪
後から後から絶え間なく
一つは一つに續いて
痛みをうちに耐へる苦しげな
滿をしげた
全力的なうめき聲
あへいでゆく物音　　（百田宗治）

たゞ詩では、限定語を添へたいくつかの體言を配列するのみで、體言相互間の關係規定を全く鑑賞者の想像力に任

せてゐる場合も珍らしくない。さういふときには、すべての句尾を體言が占めるやうなことになる。

久方の天金機
雌鳥が織る金機
隼別の御襲衣料　　（仁德紀）

奈良七重
七堂伽藍
八重櫻　　（芭　蕉）

樵歌
鳥の囀
水の音
ぬれたる小草
雲かかる松　　（橘　曙覽）

製鐵工場の內部
燃え立つ溶鑛爐
裸かな勞働者の光る皮膚
流れる汗

汗に光る膚を燒かんばかりの赤熱　（萩原　恭）

神格と迷格、從つて體言と用言の位置に基づく疑問には答へ得たと信ずる。

（二）　用言のうち特に助動詞が詩韻の位置を占め易いことは、同一語による平凡な詩韻の成立に多くの機會を與へはしまいか。これに對しては先づ第一に、助動詞と他の品詞とを相應和させればよい。

ひさかたの雨のふる日をただひとり
山邊にをればいぶせかりけり　（家持、萬葉、四）

誰をかもまつちの山の女郎花（をみなへし）
秋と契れる人ぞあるらし　（小野小町、新古今、四）

鏡のかたち砂の文字（もじ）
梢の風の音にあらじ　（島崎藤村）

次に、同一の助動詞相互の應和に關しては助動詞の性質を一考する必要がある。從來わが國で助動詞と呼ばれたものを今日の文法學者は二種に分けてゐる。すなはち「なり」「たり」等は一種の動詞と見るべきものであり、其他はすべて用言の語尾の補助部分に過ぎない。要するに日本語において純粹な助動詞とはすべて先行語の語尾變化に屬するものと見るべきであつて、獨立の單語ではない。從つて、同一の助動詞相互間の音の應和は同一語の韻ではなくて單に同一語尾より成る韻であることになる。すなはち詩韻としての應和は絶對的の必然性から或る程度の偶然性に移さ

れたわけである。殊に音の應和が先行語の活用形の母音に始まるものは立派な韻をなすと見て差支ない。

思ふにし吾身は痩せ(e)ぬ
嘆くにし袖さへぬれ(e)ぬ　（大伴坂上郎女、萬葉、四）

草手折り柴とり敷き(i)て
床じものうち臥伏し(i)て　（山上憶良、萬葉、五）

反側び戀ひかも居ら(a)む
足摩しねのみや泣か(a)む　（高橋蟲麿、萬葉、九）

國問へど國をも告ら(a)ず
家問へど家をも言は(a)ず　（田邊福麿、萬葉、九）

この種の詩韻に當るものは佛蘭西語のやうに動詞の語尾變化の多いものには珍らしくない。mouvaient, élevaient（半過去）; ouvrirent, découvrirent（定過去）; désespérons, consolerons（未來）; en gémissant, en naissant（現在分詞）などはその例である。なほ、日本語の助動詞が獨立の單語でなく、用言の語尾の補助部分と見らるべき以上は、羅馬字で書く場合に先行語に續けて書くのは當然のことであり、またそれによつて詩韻としてはその構成が視覺上に十全な表現を得たことを意味する。

畢竟、助動詞が文の結尾に來る場合が多いといふ日本文の構造も詩韻の發達に對して障害をなすものではない。

（三）句尾に來易い助詞と押韻との關係は如何に解決すべきであらうか。先づ、助詞に關しては助動詞と同樣に先行語の語形變化の一種と見做すことは出來るであらうか。助詞は助動詞と同じやうに常に他語の下に附屬するものであるから、脚結といふ名稱の下に助動詞と合せて取扱はれたことがある。從つて、先行語の語形變化と見られる可能性がないものではない。羅馬字論者の中に、格助詞「が」「の」「に」「を」を名詞に續けて書くことを主張する者があるのもそのためである。少なくとも「の」が二つの體言の間に置かれ、下なる體言が主たる場合には、形容詞の語尾のやうな價値よりもたない。また「に」および「と」は副詞の語尾のやうな機能をしてゐることがある。

銀杏の實の
父の命
ははそ葉の
母の命　（家持、萬葉、十九）

おきつ浪いやますますに
邊つ浪のいやしくしくに　（車持千年、萬葉、六）

かやうな場合には同一の助詞が詩韻として用ひられてゐても、その應和の性質は絕對的必然性から幾分か偶然性の方向へ動いてゐるのである。

次に、助詞をすべて獨立の單語と見做して置いても、押韻上にはなほ種々講ずべき方法がある。

第一に、一方が助詞で他方が種類を異にする品詞より成る韻をつくればよいことは助動詞の場合と同樣である。

山かぜに峯のささぐりはらはらと
庭に落ちしく大原の里　　（寂　然）

ゆきかへるももの車を
とむる赤、放ち遣る青　　（森　鷗外）

目にながむれば彩雲（あやぐも）の
まきてはひらく繪卷物（ゑまきもの）　　（島崎藤村）

第二に、助詞が概ね一音綴であるのを利用して、同一の助詞を韻の成員としながら先行語に韻の主要部を置いて二語より成る韻をつくることも出來る。

さ夜ふけて行方を知らに　(ra-ni)
吾がこころあかしの浦に　(ra-ni)　　（讀人不知、萬葉、十五）

豆なか餌だよ　(eda-yo)
黑蟲は源太（げんだ）よ　(enda-yo)　　（鎌倉時代の俗謠）

身は一つ心は二つ三叉（みつまた）の　(ata-no)
流れによどむうたかたの　(ata-no)　　（俗　謠）

この種の詩韻の中の或るものは助詞の機能から云へば左の羅甸語の韻に酷似してゐる、

あたらしき使にゐる身の　(mi-no)
くちわるきわが内ぎみの　(mi-no)　(森　鷗外)

Eia mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris.　(Stabat Mater)

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda Ducem et Pastorem.　(Lauda Sion)

その相違は日本語の助詞が通常、獨立の單語と見做されてゐるに反して、羅甸語では名詞の變化となつてゐるだけのことである。また支那には丁度この詩韻にあたるものがある。

美目清兮
儀旣成兮　(詩經、齊風猗嗟)

第三に、押韻上效果ある處置は助詞を全然省略することである。これは單に容易であるばかりでなく、押韻の問題とは關係なく極めて普通に詩の句法として行はれてゐる。

取りて見えぬその裏
打てば堅きそのつら　(岩野泡鳴)

助動詞や助詞と押韻との關係についてただ一つ興味ある見解がある。すなはち助動詞や助詞の相違を度外視して、

それに先行する語にのみ押韻するといふのである。旗野十良はかういふ押韻法を特に「散韻法」と名附けて、普通の押韻法と區別した。普通の押韻の仕方を彼は「一律韻法」と呼んでゐる。彼の擧げてゐる散韻法の例は左のものである。(三六)

あふみの海(i)
瀬田の渡り(i)に
かづくとり(i)
田かみ過ぎ(i)て
宇治に捕へ(e)つ　（神功皇后紀）

この種の押韻法は韻の質の問題として後に取扱ふ場合がある（八〇頁參照）。

日本文の構造上で押韻に不利と見らるべき三つの事實、（一）用言が補格に立つ體言の後に來ること、（二）用言の中でも助動詞が文の最後に來ること、（三）助詞が詩句の終りに來易いこと、これらが必ずしも押韻發達の障害をなさないことは以上述べたところによつて明かになつたと思ふ。

七　韻の量

以上において日本詩の押韻發達の可能性を信ずる積極的および消極的理由を述べたから、これより詩韻の構造について韻の量、韻の質、韻の形態の三項に分けて略說しよう。

先づ、韻の中には音の應和が一音綴に止まるものと、二音綴に亙るものとがある。さうして一音綴のうちでは（甲）成員たる母音（または母音以下）の應和の場合と、（乙）母音に先行する子音に亙つての應和の場合とがある。前者を單純韻、後者を擴充單純韻と呼んで置く。同様に二音綴の應和のうちでも（丙）最後から二番目の音綴の成員たる母音以下の應和を示すものと、（丁）その母音に先行する子音に亙る應和を示すものとがある。前者を二重韻、後者を擴充二重韻と名附けて置く。

（甲）單　純　韻

ますらをの手結が浦に　(i)
海未通女鹽燒くけぶり　(i)　　（笠金村、萬葉、三）

（乙）擴充單純韻

はろばろに家をおもひで　(de)
負征箭のそよと鳴るまで　(de)　　（大伴家持、萬葉、二十）

（丙）二　重　韻

夏は空蟬鳴きくらし　(asi)
秋は時雨に袖をかし　(asi)　　（壬生忠岑、古今、十九）

（丁）擴充二重韻

まつしまや　(maya)
雄島の苫屋(三六)　(maya)　　　　　(藤原俊成、新古今、十)

「奥儀抄」では「歌經標式」に從つて、詩韻を細韻と麁韻の二つに分類してゐる。(三七) 細韻の説明に『し、り、に、ち等』と云つてゐるから、細韻とは單純韻のことである。麁韻の説明には『やま、たま、しま、はま等』と云つてゐるが、擴充單純韻を意識してゐたらしい。二音綴の應和としての二重韻に關心を有たなかつたことは左の長歌の押韻の説明を見てもわかる。『弔二天稚彦一會者歌云

あめなるや	おとたなはたの	一　韻
うなかせる	たまのみすまろ	二　韻
みすまろの	あなたまはやみ	三　韻
たにふたわたる	あちすきのかみ	四　韻

二句のの字はこれ一韻。四句のろの字はこれ二韻。のとろと一對なり。六句のみの字は是三韻にあたる。八句のみの字は是四韻。みとみと是一對の韻』。(三八) すなはちみとみの應和のみを指摘して「はやみ」と「かみ」とにおいて「み」に先行する母音「a」の應和に注意してゐない。この點は、嚢に云つたやうに文字の障害から來た看過であるかも知れないが(四一頁)、いづれにしても二重韻を判然と意識しなかつたことは「奥儀抄」從つて「歌經標式」の聲韻説の大なる缺點である。

いまここでなした詩韻の分類は佛蘭西の作詩法で普通に行はれてゐる分類法を參考したものである。英、獨、伊の

語では佛蘭西語に缺けてゐるアクセントを基礎として、アクセントを有する母音の位置のみによつて、韻の量を分類するのが普通である。すなはちアクセントが最後の母音にあるもの、後より第二番目の母音にあるもの、第三番目の母音にあるものによつて、一音綴の韻、二音綴の韻、三音綴の韻に區別される。日本語では、佛蘭西語にアクセントが無いといふ比較的の意味で、アクセントが無いといふことが出來る。この點で日本語の詩韻の分類には佛蘭西の分類法を參考するのが便利である。

さて、韻は量の上で如何なるものがその國の典型的詩韻となるか、また如何なるものが不完全のものとして排斥されるかは各國の國語の性質によつて異なつて來るものである。英語では弱強の形をとる Iambus が詩の主要形式であることに關係して、アクセントが最後の母音にあるもの、すなはち單純韻が詩韻の大部分を占めてゐる。一音綴の語と多音綴の語、すなはち單音語と多綴語とが英語では五と二の割合をなしてゐることをもつて見ても、二重韻の發達が少ないのは異とするに足りない。獨逸でも Jambus が普通の詩の律である。一句置きに Überschlagssilbe と稱して一音綴を附加する場合が多い。この附加された一音綴は常にアクセントの無いものである。從つて詩韻はアクセントが最後の母音にあるものと、最後から二番目の母音にあるものとが交互になつてゐるのが普通である。獨逸でいふ男性韻、女性韻の別はこれである。男性韻はすなはち單純韻を、女性韻は二重韻を意味してゐる。しかし字餘りによつて成立する二重韻は多くの場合に語尾變化を內容にもつてゐるから、聽覺上の價値においては單純韻と大差ないものである。たゞ英吉利や獨逸では、音の應和が母音に先行する子音にまで擴充されたもの、すなはち擴充單純韻（例へば endued, subdued; Eitelkeit, Ehrlichkeit）と擴充二重韻（例へば kindly, unkindly; weisen, erweisen）

とは不完全な韻と見做されてゐる。その理由は擴充單純韻および擴充二重韻は多く合成語または語形變化を韻とするもので美的效果に乏しいからである。

佛蘭西語は殆どアクセントをもつてゐない。從つて韻の差は單に音綴にのみ關係して考へられてゐる。さうして、韻とは普通に最後の音綴の應和を意味してゐる。但し、句尾にある無音の e は一音綴とは見做されない。さうしてそれをもつてゐるのが女性韻、もつてゐないのが男性韻とされてゐる。また女性韻は單純韻をもつて滿足し、男性韻は母音に先行する子音の應和をも計つてたるべく擴充單純韻を取らうとする傾向をもつてゐる。

Il est dans tout autre art des degrés différents.
On peut avec honneur remplir les seconds rangs
Mais, dans l'art dangereux de rimer et d'écrire,
Il n'est point de degrés du médiocre au pire. (Boileau)

女性韻の écrire, pire は單純韻であり、男性韻の différents, rangs は擴充單純韻である。擴充單純韻にあつて母音に先行する子音は特に「支への子音」と名附けられてゐる。さうして擴充單純韻は富韻（rime riche）として著しい美的效果が認められてゐる。英語、獨逸語におけるが如く平凡な語形變化または合成語を意味しないからである。

要するに、子音の比較的多い英、獨、佛語では、單純韻は母音の後に普通に子音の應和を有し、子音は共鳴箱の役目をして單において十分なる韻を形成してゐる。充足韻（rime suffisante）といふ名稱がこの種の韻に附けられてゐるのも韻の效果に對する要求が充足されるからである。例へば

英　kind, mind

獨　erwacht, Nacht

佛　soupir, désir

さうして左の例のやうに母音の後に子音が來ないことはむしろ稀れな場合である。

Who with his word commanded all to be,
And all obeyed him, for that word was he.　　(Cowley)

So wiss', o Freund, der Mann bist du;
Vernimm die Deutung auch dazu!　　(Rückert)

Qui tous deux pleins de joie, en jetant un grand cri,
Avec un rouge-bord acceptant le défi.　　(Boileau)

支那では詩韻の分類は云ふまでもなく四聲の區別に基いてゐる。さうして四聲とはアクセントの有無（アクセントの無いものが平聲）、アクセントの位置（アクセントが語尾にあるものが上聲、語頭にあるものが去聲）、語尾の形態（語尾にk、p、tの附いたものが入聲）に基く區別であるから、母音の應和を基礎とする詩韻の分類とは根本的に原理を異にしてゐる。しかし、母音の應和を示す場合には、支那の詩韻は單純韻または擴充單純韻の形として現はれてゐる。例へば平聲先韻の「蓮」(lien) と「年」(nien) とは單純韻であり、「蓮」(lien) と「聯」(lien) とは擴充

單純韻である。かやうに單純韻が基礎であることは、一方には支那語が一音綴から成る單音語であることと、他方には撥音、促音、拗音など子音が單語の成員中に相當に見られる事實とに基いてゐるのであらう。

然るに固有の日本語には撥音や促音や拗音はない。撥音「ん」が日本固有の音でなく「む」または「ぬ」から轉じたものであることは詩歌で一字として數へられることによつてもわかる。また撥音で終る支那の語を採用する場合にも新たに母音を添へて單音を二音に變化する場合が屢々見られる。例へば「錢」を sen から zeni に、蟬を sen から semi に變化した。それ故に固有の日本語はすべて母音をもつて終つてゐる。日本語がさういふ性質のものであるから單純韻は意圖されずに起る場合が極めて多い。且つまた、單語の成員中に母音の著しく多い日本語では一母音だけの應和は聽覺上に韻の效果を十分に擧げることは出來ない。佛蘭西では單純韻のうちで、母音のみで終る場合を貧韻 (rime pauvre) と呼ぶことがある。日本の單純韻は「ん」を含む場合を除くのほかは常に貧韻にほかならない。單純韻が日本の詩韻の原則として許容し難いことは左の例の聽覺的印象によつても容易に理解出來るであらう。

ゆくとりの競ふはしに (i)
わたらひの齋(いはひ)のみやゆ (u)
神風に伊吹きまどはし (i)
天雲を日の目も見せず (u)　（人麿、萬葉、二）

そら吹く風を仰ぎても (o)
むなしくなさぬ行末を (o)

みつの川波たちかへり　(i)
心のやみをはるくべき　(i)　(定家、増鏡)

若し左に擧げる例で詩韻を聞く微妙な耳があるとしても、それは第一の例は各句が短い上に四句一韻到底であるといふ事實、第二の例は對句をなしてゐるといふ事實に基づくところが多いであらう。

天飛ぶや　(a)
輕の路は　(a)
吾妹子が　(a)
里にしあれば　(a)　(人麿、萬葉、二)

渡る日の影もかくろひ　(i)
照るつきの光も見えず　(u)
白雲もい行きはばかり　(i)
時じくぞ雪は降りける　(u)　……　(赤人、萬葉、三)

「歌經標式」や「奥儀抄」では細韻すなはち單純韻を完全な韻と考へてゐた。恐らく支那の詩韻の影響であらう。

旋頭歌の押韻の例に左のものを擧げてゐる。

白雲のたなびく山は見れど飽かぬかも　(o)
鶴ならば朝飛び越えてゆふべ來ましを　(o)

また「立式者」としての濱成自身の左の歌が擧げられてゐる。

ねずみのいゝ米舂きふるひ木を伐りて　(e)
引き縋り出だす四と云ふかそれ　(e)

しかし單純韻が十分な效果をもつてゐないことはなほ後世、俳人が單純韻によつて左のやうな押韻を試みても遂に多くの追隨者を出さなかつた事實に鑑みても明かである。

きみ見よや春と秋と(o)　花さけば葉おつとよ(o)
葉は落ばはくべきに　花になやむ我こころ(o)　(支　考)

もとの身の雀ならば(a)　竹の枝にもなれじや(a)
いまは柔名に燒れて　松かさのおもしろさ(a)　(也　有)

花はよしはながら、見る人おなじからず(u)
ぼたんには蝶ねむり、さくらには鳥あそぶ(u)
たのしさを鼓にさき、さびしさを鐘にちる(u)
唐にいざ芳野あらば、詩をつくり歌よまむ(u)　(支　考)

むらさきの名にめでて、まづちぎる背戸のはたけ(e)
柿にへたはまなぶとも、瓜の蔓にはならざれ(e)
つけものの夏のあした、鵙やきの秋のゆふべ(e)

こんだてのしなじなは、豆腐にもはぢざらめ（e）（也　有）

アストンは日本詩に押韻を缺いてゐる理由を說明して、いづれの音綴も母音で終り、母音は五種よりしかないから、詩韻は五種よりしか成立しない。それが常に繰返されることは單調で堪へ難いであらう、と云つてゐる。[三九] これは單純韻に關する限りは道理がある。しかし同時にまた、單純韻の立場からのみ日本詩の押韻を考へた上で起る議論である。近重氏が日本語の押韻に關して『母音の數だけにしか成らぬ』といひ、從つて「行くか（a）」と「行くよ（o）」とは別韻といふ譯だと云つてゐるのも[四〇]アストンと全く同樣の假定の上に立つてゐる。然しながら、最後の母音の應和による單純韻のみを日本語の詩韻と考へることは何等の理由もないことである。

旗野十良氏はアストンや近重氏とは反對の立場から、古歌に關して『配韻珠を並ぶるが如し』[四一]と云つて日本詩歌の押韻の美を說いてゐるが、單純韻を詩韻と考へる假定は同一である。既に歌經標式が第三句の終と第五句の終との押韻の例として擧げた歌を一韻到底の例に擧げてゐる。

おきつとり（i）
鴨つく島に（i）
我がゐ寢し（i）
妹は忘れじ（i）
世の盡々に（i）　　（神　代　紀）

しかし單純韻を詩韻の基礎と考へる限り、日本詩の押韻に關しては、旗野氏よりはアストンおよび近重氏の說の方が

正しいやうに思はれる。殊に旗野氏は母音の五種を開口韻（ア）、中口韻（イ、エ）、合口韻（ウ、オ）の三種に還元した上で、その三韻を押韻の基礎としてゐるのであるから（四二）、その意味での日本詩の押韻は極めて貧弱なものとなつてしまふ。同氏は左の京歌を一韻到底の例に擧げてゐる。

四方にかすみの棚引きて（e）
ほころびそめし梅が枝に（i）
まだ鶯のかたことまじり（i）
殘んの雪の跡なく消えて（e）
野邊の若くさもえ出でて（e）
風が持來る梅が香ゆかし（i）
こころ浮き立つ春げしき（i）

旣に「散韻法」の例として彼の擧げたものを引用して置いた（五九頁）が、それもやはりこの種の單純韻に過ぎなかつたのである。

日本語で單純韻が詩韻として效力をもち得るのは恐らく次の二つの場合に限るであらう。

（一）相應和する母音が引音である場合。

おそろしい都會の大街道（ō）
家に居れば節々の痛むやうな稼ぎやう（ō）（室生犀星）

旗野氏は音樂家であつたから、單純韻を押韻の基礎と見るためには、母音を引いて發音することを豫想してゐたやう

である。すなはち、すべての單純韻がここに擧げた場合のやうになると考へてゐたわけである。「歌は韻ありて謠ふべく、其韻無く謠ふべからざるは、歌に非ず」(四三)といふ言葉で彼の「無韻非歌論」の終末を結んでゐる。

(二) 相應和する母音の下に撥音「ん」が附いてゐる場合。

威を耀かし二十年 (en)
ももの官を集へけん (en)　(森　鷗外)

しかし、母音が引音である場合は、日本語の性質上から云へば、母音が二つ重つたものとして二重韻と見ることも出來るものであり、母音の下に「ん」が附いてゐる場合も「ん」を「む」または「ぬ」と見れば矢張り二重韻となるのである。曩に擧げた支考の「u」音の一韻到底の例でも「ん」を「む」と見てゐたが(六七頁)、「與儀抄」でもいはゆる雜韻の例として

しら波の濱松が枝の手むけぐさ (a)
幾代までにか年の經ぬら(a)ん

といふ歌について『さとむと非同韻』(四四)と云つて「ん」を「む」として一音に見てゐる。

要するに、最後の母音の應和による單純韻は、この二つの例外の場合を除いては、日本語の詩韻の成立には不十分である。從つて、詩韻として、最後より第二番目の母音の應和を要求するのが自然の勢である。換言すれば二重韻が要求されることになる。さうして、左に擧げるやうな例の與へる聽覺上の印象は、二重韻を日本語の典型的詩韻と見做すことを正當と考へしめるであらう。

松の花　(ana)
苫家見に來る序かな　(ana)　（芭　蕉）

とめて梢のあさの雪　(uki)
淸見が關に三保の月　(uki)　（俗　謠）

立てよともなき野邊の帝王(すめらぎ)　(agi)
ゆゆしく高く立てよ常盤樹(ときはぎ)　(agi)　（島崎藤村）

町と村とを驀地(まつしぐら)に馳けぬけて行くのを見る時　(oki)
われらの心臟はとどめがたくとどろき　(oki)　（中野重治）

森鷗外や岩野泡鳴の押韻詩も主として二重韻によつてゐる。殊に矢田部尚今は「春夏秋冬」の序に『句尾の二字を以て韻を蹈む』と云つて、二重韻を押韻の基礎とすることを言表してゐる（一三頁）。

なほこの點で伊太利の詩韻と比較して見ることは暗示に富んでゐる。日本語と伊太利語とは、母音と子音との數が相半ばする點、および多綴語が單音語に比して甚だ多い點において、著しい類似をもつてゐる。およそ伊太利の詩の律の主要なものは三種ある。そのいづれにも共通の點は各句の第十音綴目にアクセントの存することである。さうして最も普通のものは句尾に來る語が、最後から第二番目の音綴にアクセントを有する場合で、從つてその詩句は十一音綴から成り『十一音綴句』(Endecasillabo) と呼ばれるものである。最後から第三番目の音綴にアクセントを有す

る語が句尾に來る場合には、その詩句は十二音綴を有し、「滑走句」(Sdrucciolo) と名附けられる。アクセントを有する音綴以下の二音綴は輕く滑つて發音され、一句の朗唱に要する時間は十一音綴句の場合と變化がない。最後の音綴にアクセントを有する語が句尾を占むる場合には詩句は十音綴から成つて「切斷句」(Tronco) と呼ばれてゐる。十一音綴句の結尾を切斷した形であるからである。然しながらこの場合にも最後の音綴は長く延して發音されるため一句の朗唱に費す時間は十一音綴句と差のないものである。さて、韻の主要部はアクセントを有する母音でなければならないから十一音綴句は二重韻をとり、滑走句は三音綴に亙る韻をとり、切斷句は單純韻をとることになる。然しながら切斷句は硬い感を與へるものとして普通は餘り用ひられない。滑走句も句尾に位する三母音が子音をもつて隔てられてゐるもの（例へば abile, macera）は有韻詩としては滑稽的な表現を意圖する場合のほかは用ひられず、普通用ひられるのは相次ぐ二つの母音を有する語（例へば gloria, refugio）が句尾を占むる場合である。但しその場合には滑走句は事實上は十一音綴句と殆ど差のないものである。かやうな關係からして伊太利の詩句の大部分を占めてゐるのは十一音綴句で、詩韻の上から云へば二重韻である。

Lasso che mal accorto fui da prima
Nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
Ch'a passo a passo è poi fatto signore
Della mia vita, e posto in sulla cima.
(Petrarca)

頁に擧げたダンテの句（四六頁）も同樣である。また十音綴以下の詩句にあつてもアクセントは殆ど常に最後から第

二番目の音綴にあるもので、韻としては二重韻を意味してゐる。曩に引いたダヌンチオの句（四六頁）は九音綴のものであるが矢張り二重韻をとつてゐる。二重韻は實に伊太利の詩韻の典型である。さうして「平韻」(rima piana)と名附けられてゐる。このことはもとより伊太利語の大多數が最後から第二番目の音綴にアクセントを有する事實から來てゐる。然しながら何故に最後から第二番目の音綴がアクセントを有するかと云へば畢竟、單語の成員中に母音が著しく多いため最後の母音は輕くより發音されず母音としての聽覺上の價値を十分に維持しないといふことに歸着するであらう。また carità, virtù のごとく最後の母音にアクセントのあるものは古くは caritade, virtude と書かれたものが音便として最後の一音綴を省くと同時に抑音符をとつたものである。要するに英、獨、佛や支那語が單純韻を原則とするに反して、日本語および伊太利語は二重韻を典型とすべき性質をもつてゐる。

なほ、擴充された韻について一言して置かなければならない。單純韻の擴充されたもの、すなはち擴充單純韻はやや華の不足を感ずるが既に韻として聽くことが出來る。曩に擧げたエレディヤの詩の「琵琶」と「德川」との應和も擴充單純韻の例である（四七頁參照）。

田道間（たぢま）もり　(ri)
常世（とこよ）に渡り　(ri)　　(大伴家持、萬葉、十八)

おもひやる苔の下こそ悲しけれ　(re)
霞の谷の春の夕ぐれ　(re)　　(藤原家隆、壬二集)

つきばえあかり面はゆき　(ki)
すずろ心の胸のときめき　(ki)　(薄田泣菫)

冷い陽(ひ)のかけら　(ra)
ふかいふかい空　(ra)　(今岡　弘)

擴充單純韻にあつても母音が引音であるか、または母音の下に「ん」が附いてゐるときには韻の量は廓大されるが、擴充二重韻とも見られる性質のものである。

なさけ深めて闇む
墓の底も煉り塀　(bé)
冥途に立つる家ぞ
多きお俊傳兵衞　(bé)　(岩野泡鳴)

帆船　(sen)
急角度の水平線　(sen)　(萩原恭次郎)

擴充二重韻、すなはち二重韻の應和が先行の子音にまで擴充されたもの、は韻の豐富を感じさせる。

まつしまや　(maya)
雄島の苫屋(とまや)　(maya)　(藤原俊成、新古今、十)

冬は雪霜いと深く（kaku）
冷ゆる手足を暖く（kaku）　（矢田部尚今）

昔に歸るこころ（koro）
之も圓き石ころ（koro）　（岩野泡鳴）

擴充單純韻も擴充二重韻も共に英語、獨逸語などに見る缺點を作つてゐない。從つて佛蘭西語におけると同樣に正當な韻である。殊に擴充二重韻は日本語には貴重なものである。なほ、音の應和が二音綴以上に亙るものには左のやうなものがある。

ふせごろも（oromo）
織れる心も（oromo）　（貫之、古今、十九）

ゑもはもをどり（odori）
十ぱうひよどり（odori）　（鎌倉時代の俗謠）

要するに日本の詩韻の輩としては、單純韻は要求を充すことが出來ず、是非とも二重韻が典型的のものとして立てられなければならない。また擴充單純韻は既に或度まで韻の效果を表はし、擴充二重韻は妥當な韻として尊重すべきものである。

八　韻の質

韻を質の上から見るとき、いままで韻について述べたものは韻として完全なものといふことが出來る。それに對して不完全韻と稱すべきものがある。不完全韻は二つに大別することが出來る。（甲）音の應和の不足のもの、（乙）音の應和の範圍の大に過ぎるもの。前者は更に四つの場合を含んでゐる。（一）母音を異にするもの、（二）子音を異にするもの、（三）母音または子音の應和の位置の顚倒せるもの、（四）應和せる音のほかに音の過剩を示すもの。後者は二つの場合を含んでゐる。（五）同音異義の語、（六）同語の反覆。いまこれらのものについて一々例を擧げて見よう。

（一）母音を異にするもの。

いま遠く二つら三つら（tura）
水の上を滑ると見つれ（ture）　（北原白秋）

毎晩調子を揃へて繰り出して來て吳れ（kure）
巣鴨の大通りを田舍からつづいて來る（kuru）（千家元麿）

なほ左のやうな例もある。

ほうれん (hôren)
ふうれん (hûren)
南天 (ten)
牡丹 (tan) （俗　謠）

「ほうれん」と「ふうれん」とのやうに、一母音を異にするのみで他の部分は單語全體に亙つて音を等しくしてゐるものは、盲韻（blinder Reim）と呼ばれる。花（hana）と雛（hina）とも盲韻をなしてゐる。

（二）子音を異にするもの。

日本語の性質上たとへ子音を異にする場合でも、單純韻と見れば完全である。この種の不完全韻の不完全性は擴充單純韻、二重韻または擴充二重韻として見る場合にあらはれるものである。

(A) 子音が同一ならずして類似せるもの。換言すれば清音、濁音、半濁音等の應和せるもの。

（イ）擴充單純韻の場合

夕暮にうち越え行けば (ba)
瀧の上のさくらの花は (wa) （讀人不知、萬葉、九）

月さゆるみたらし川に影見えて (te)
氷に摺れる山藍の袖 (de) （俊成、新古今、十九）

緑に萌えた麥はゴッホの觸感　(ti)
耕作する農人は惠まれた自然兒　(zi)　(井上康文)

(ロ)　二重韻の場合

卜部坐せ龜もな燒きそ　(iso)
戀しくに痛き吾が身そ　(izo)　(車持氏娘子、萬葉、十六)

生きてよも明日まで人はつらからじ　(azi)
この夕ぐれを訪はば訪へかし　(asi)　(式子内親王、新古今、十四)

どうでも今日は行かんすかと　(ato)
云ひつつ立つてれんじ窓　(ado)　(俗　謠)

(B)　二つの子音を全然異にし、他の子音は同一または類似を示す。擴充二重韻に起る。

こころある雄島の海士の袂かな　(kana)
月宿れとは濡れぬものから　(kara)　(宮内卿、新古今、四)

生ながら　(gara)
ひとつに氷る海鼠(なまこ)かな　(kana)　(芭　蕉)

卓上にうつるみどりの樹の影　(kage)
野の面を吹いて流れ入る朝風　(kaze)　(中西悟堂)

(三)　母音または子音の應和の位置の顚倒せるもの。擴充二重韻に起る。

土手の相傘　(gasa)
かたみがはりの衣紋坂　(zaka)　(俗　謠)

如何で一枝折りて行かん、されど折らば　(raba)
手をや刺さん、野薔薇、野薔薇、紅き野薔薇　(bara)　(森　鷗外)

滑走、あたらしい天地への快走　(kaisō)
眼くるめく明るさ、大らかな虹彩　(kōsai)　(高木斐瑳雄)

(四)　應和せる音のほかに音の過剰を示すもの。

しび釣ると海人船さわぎ　(sawa-gi)
しほ燒くと人ぞさはなる　(sawa-naru)　(赤人、萬葉、六)

月影ならで主さんに　(isan-ni)
こがれて愚痴な豐算　(izan)　(俗　謠)

裸一貫　(kan)
すつからかんのかんで　(kan-de)　(島田芳文)

たは庶野士良が散韻法と名附けて、助動詞や助詞の相違を度外視して先行語にのみ押韻するのもこの種類に屬する（五九頁）。近重氏が、誤つた假定の下に、別韻だと云つた「行くか」と「行くよ」もこの種の韻である（六八頁）。但しこれは（六）に擧げる同語反覆に基礎づいてゐることは云ふまでもない。同氏は『「行くか」と「行くよ」は別韻といふ譯だが耳には左程判然とは響かない(四五)』と云つてゐる。これは極めて幼稚な考へ方である。別韻と見ようとするのが根本の誤謬なのである。それ故に別韻として耳に判然と響かないのは當然のことである。それどころではない。同韻として耳に判然と響いてゐるのである。詩韻を論ずる場合には決して假定的な理論から出發してはならない。有體的な事實的な聽覺印象を唯一の與件と考へなければならない。

（五）　同音異義の語。

絶えず逢瀬を私(わたし)や待つ
いろもかはらぬ岸の松

これは端唄「住吉の岸」の中の「絶えず逢瀬をまつの葉の、色かはらじと」といふ句を便宜上作り換へて見たのに過ぎないが、掛詞を二つに分解すれば殆ど常にこの種の押韻が可能である。また曩に擧げた「節(ふし)」と「臥(ふ)し」との應和（三七頁）などもこの種の押韻である。但し、この種のものは音の應和が單語全體に亙つてゐて、その偶然性が餘りに顯著であり、從つて觀賞者の驚異が大き過ぎて、却つて押韻の美的效果を擧げ難い場合もある。西洋にも同様の例

が見られる。

Où faut-il que le fils aille égarer ses pas?

Maison, tu ne l'as plus! tombeau, tu ne l'as pas! (Hugo)

支那語は單音語であるためにたとへ四聲の區別をしてもなほ同音異義の語が詩韻を成す場合が甚だ多い。しかしまた單音語の全範圍に亙る應和は一音綴の應和に過ぎないから、觀賞者の驚異が大き過ぎるうれひは少ない。同音異義の語または語の連續で數音綴に亙るもの、例へば「小松内大臣」と「駒繫いだ異人」とか des japonais と déjà poney などは偶然性が極度に達するため滑稽の感情を齎して駄洒落に墮してしまふ。從つてその藝術的效用は極めて狹い範圍に限られてしまふ。

（六）同語の反復

春べは花折りかざし
秋立てば黄葉（もみぢば）かざし　　（人麿、萬葉、二）

海行かば水漬く屍
山行かば草むす屍　　（家持、萬葉、十八）

同語の反復が日本古來の詩歌において有する顯著な意義については曩に述べた（二五頁）。音韻上から見た同語反復の本質は音の應和が單語全體に亙ることであるが、應和の性質は同音異義の場合と正反對に偶然性を極限まで減じたものである。それ故に嚴密な意味で韻とは云へないとも考へられるが、少なくとも韻の代用として詩の上では顯著な

價値をもつてゐる。支那では古詩に同語の反覆としてのいはゆる重韻が屢々見出される。例へば杜甫の「飲中八仙歌」のうちでは「船」と「眠」と「天」とが各二回、「前」が三回韻を踏んでゐる。西洋でもダンテが「神曲」の中でこの種の押韻を嚴密な意味での押韻に交へて用ひた場合がある。すなはち「煉獄」第二十篇で per ammenda を繰返してゐる。「天國」で Cristo の繰返しを四度（第十二章、第十四章、第十九章、第三十二章）までも用ひたのは基督の威嚴にふさはしい韻が存在し得ぬためだと云はれてゐる。獨逸ではレッシングが好んで重韻を用ひたが、現時でもステファン・ゲオルゲは屢々これを採用してゐる。Kreuz der Strasse の句をもつて始まる飽迄も美しい一篇の小詩には同語の反覆と嚴密な意味の韻とが巧みに併用されてゐる。佛蘭西でも象徴派以後の詩にはこの種の押韻は屢々見られる。北原白秋の左の句も美しい。

水上は思ふべきかな
清々に湧きしたたり
いやさやに透きしたたり
神ながら神寂び古る
うつの、をを、うづの幣帛の緒の鎭まる
水上は思ふべきかな

同語の反覆に屬するものとして、日本語に起り易いのは同一助詞の反覆である。「歌經標式」でも歌病の第六として「同聲韻、共同字是也」と云つて

見まく欲り我が思ふ君もあらなくに。

何にか來けむ馬疲らしに。

を例に擧げてゐる。但し『不二是互病一也』とことわつてゐる。

なほ同語の反復は先行語と合して韻の一部分をなす場合もある。實に助詞の押韻法の一つとして擧げたものもこれに屬するが（五七頁）、反復される同語はもちろん助詞に限られてはゐない。

朝なぎにい掻き渡り　(ikaki-watari)　（憶良、萬葉、八）
夕しほにい榜ぎ渡り　(ikogi-watari)

ここに闇あり　(yami-ari)　（島崎藤村）
休息あり　(yasumi-ari)

その無氣味な聲はたまらなく不快だ (ai-da)
毎日毎日吹雪か濃霧かそれでなければ低氣壓の襲來だ (ai-da)　（多田不二）

この種のものは支那にもある。

參差荇菜、左右流之
窈窕淑女、寤寐求之　（詩經、周南關雎）

『古詩韻範』に『之の字を韻とせずして、流求を韻とす。是古への韻法なり』と云つてある。同樣のものは西洋にもある。シェークスピアは屢々これを用ひた。

No exorciser harm thee!
Nor no witchcraft charm thee!
Ghost unlaid forbear thee!
Nothing ill come near thee!

thee は先行語と結合して二重韻をなしてゐる。獨逸ではゲエテの「フアウスト」の中にもこの種の韻が用ひられてゐる場合がある。例へば「夜」の場のフアウストとワグネルとの會話（五二八—五三〇）、「書齋」の場のメフイストに對するフアウストの言葉（一七六八—一七七〇）、第二部の運命女神の歌（六九七—六九九）などに用ひてある。

要するに、すべての不完全韻は必ずしも美的價値の缺乏を意味するわけではない。單に正式の韻から何等かの意味での疎隔を示してゐるまでのことである。

九　韻の形態

韻の形態について略説しよう。およそ押韻の原型は二句の應和である。古事記の伊邪那岐、伊邪那美二神の親しみ詞

あなにやし愛をとこを
あなにやし愛をとめを

は邂逅の驚異の表現として、わが國の詩歌の濫觴であると共に、押韻の原型である。漢詩では例へば詩經の周南桃夭に

桃之夭夭。灼灼其華。
之子于歸。宜其室家。

西洋では例へばゲエテの二行詩

Zierlich Denken und süss Erinnern
ist das Leben im tiefsten Innern.

二句は單純に相應和させればよいから、各節二句より成る詩にとつては形態上何等の問題も生じて來ない。岩野泡鳴の「秋吟」はその例である。附錄作例「Kômori」も二句押韻である。

押韻の仕方について問題が起るのは原型たる二句が結合する場合である。さてその最も簡單な結合は二對の二句すなはち四句である。四句は韻によつて如何に統一され得るか。先づ四句はすべて同一の韻をとることも出來る。また二對の二句として一對毎に異つた韻をとることも出來る。一韻法と轉韻法とは押韻上の根本的の差別である。

四句一韻は左のやうなものである。

石橋に生ひ靡ける
玉藻もぞ絶ゆれば生ふる
打橋に生ひををれる
川藻もぞ枯るれば生ゆる　（人麿、萬葉、二）

日本詩の押韻

春の日の花のにほひも
夏の日の木の下かげも
秋の夜の月の光も
冬の夜のしぐれの音も　（小野小町）

空に眞赤な雲のいろ
玻璃に眞赤な酒の色
なんでこの身が悲しかろ
空に眞赤な雲のいろ　（北原白秋）

支那でも古詩に例が見られる。

淇水滺滺
檜楫松舟。
駕言出遊。
以寫我憂。　（詩經、衛風竹竿）

また五言律にあつて起、領、頸、尾の四聯を四句と見る場合に、四句一韻を示してゐる。

國破山河在城春草木深。
感時花濺涙恨別鳥驚心。
烽火連三月家書抵萬金

白頭搔更短渾欲不勝簪。……………（杜　甫）

西洋では左のやうなものがある。

Nous fîmes donc au château d'If.
C'est un lieu peu récréatif,
Défendu par le fer oisif
De plus d'un soldat maladif. (Pompignan)

四句の轉韻には三つの可能性がある。第一に、一對の二句を「イイロロ」といふやうに順次に列べることが出來る（平坦韻）。第二に、「イロイロ」といふやうに交叉させることが出來る（交叉韻）。第三に、「イロロイ」といふ形に抱擁させることが出來る（抱擁韻）。

（一）平坦韻

大日本（おほやまと）久邇（くに）の京（みやこ）は
うち靡く春さりぬれば
山邊には花咲き撓り（とをを）
河瀨には年魚子（あゆこ）さ走り（ばし）　（家持、萬葉、三）

淀の車は水ゆゑまはる
わたしや悋氣で氣が廻る

それで浮名が立つわいな
それそれそうぢやな　　（俗　謡）

雲無心にして出で
天にかざすゆふしで
たゞは立つを慎み
踊り神や見る意味　　（岩野泡鳴）

漢詩では古詩の二句一解格に平坦韻を見る。

洛陽城東桃李花、
飛來飛去落誰家。
洛陽女兒惜顏色■
行逢落花長歎息■　　（廷　芝）

西洋では例へば

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux　　(Mallarmé)

平坦韻は二對の二句の單なる配列に過ぎないから、一節が四句より成る場合の統一法としては決して完全なものと

は云へない。しかし、ルミ・ド・グウルモンが Le Moulin でしてゐるやうに後半の二句に詩の全篇を通じて疊句を用ひるなどはこの詩韻の上手な利用法である。附錄作例「こころ」もその形態のものである。また一篇の詩を小節に別けないやうな場合には、平坦韻は特に著しい效果を擧げ得る。ラフォンテンの Adonis は六百句から成る長詩であるが、全篇に通じてこの押韻法をとつてゐる。スコットの Lady of the Lake も殆ど全部この押韻法で行つてゐる。森鷗外の「旗ふり」も小節に別けないで平坦韻を用ひてゐる。附錄作例では「花摘み」と「偶然性」とがその例である。

（二）交叉韻

言靈の幸はふ國と
語り繼ぎ言ひ繼がひけり
今の世の人もことごと
目の前に見たり知りたり　（憶良、萬葉、五）

聞かばや伊勢の
初便り
戀の山田の
人踊り　（俗謠）

眞晝時、うち見るさはみ
青黍を刈りし畑土

畦道を騎り過ぐる民
間御す手の中の鞭　　　　（森　鷗外）

漢詩では古詩に交叉韻を見る場合がある。

誰謂鼠無牙
何以穿我墉●
誰謂女無家
何以速我訟○　　　　（詩經、召南行露）

また五言絶句の典型的なものに交叉韻と見て差支ないものがある。

宿昔青雲志●
蹉跎白髮年○
誰知明鏡裏●
形影自相憐　　　　（張　九　齡）

西洋では例へば

Ici jamais le vent n'essuie
Une larme à l'oeil sec des cieux,
Et le temps fatigué s'appuie
Sur les palais silencieux.　　　　(Gautier)

交叉韻は一對の二句を交叉させてゐるから、平坦韻よりも四句の結合を一層緊密ならしめるものである。その結果として、一節が四句より成る詩の押韻法として適切である。泡鳴の「有木の別所」はその一例である。附錄作例「モンテ・カルロ」「ニイスの謝肉祭」「風」「巴里の別れ」もその例である。なほ、小節に別けない場合にもこの押韻法を採用し得ることは云ふまでもない。附錄作例「マドモアゼルDに」と「Credo quia absurdum」とは小節に別けないで交叉韻を用ひた例である。

(三) 抱擁韻

枕づく嬬屋(つまや)の内に
晝はもうらさび暮し
夜はも息づき明(あ)かし
嘆けどもせむすべ知らに　　(人麿、萬葉、二)

もとは尺八中は笛
末はそもじの筆の軸
思ひ參らせ候かしく
それそれそうぢやえ　　(俗謠)

また峰中の山ぞひに
風は疾渡り駈けめぐり

玉置山のかなたより
さと身隠れて眞下りに　（薄田泣菫）

漢詩では古詩に例がある。

決拾既佽●
弓矢既調○
射夫既同○
助我擧柴●　（詩經、彤弓車攻）

西洋の詩では

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.　(Verlaine)

抱擁韻は一對の句を他の一對をもつて抱擁するものであるから、四句の統一法としては或る意味において最も完全なものである。但し、四句一節毎に完結を強調するから、小節に別けない詩には適しない。附錄作例「散歩」「Akirame」の二つは抱擁韻の例である。

押韻の原型たる二句の最も簡單な結合として四句の統一法を以上で述べた。なほ二句とその半分の一句との結合を意味する三句の押韻は如何に解決すべきであらうか。先づ第一句と第三句とに押韻し、第二句に踏み落しをするのも

一法である。森鷗外の「直言」はその例である。この押韻法には「復歸韻」(il ritorno) といふ名稱が附けられてゐる。第一句の韻が一旦去つて第三句になつて歸つて來るからである。しかしながら第一句と第三句のみに押韻をするのでは、原型たる二句の押韻と何等擇ぶところがない。それのみならず踏み落しの句は全體の統一を破つて美的價値を傷けてゐる。

踏み落しの缺陷を補ふと同時に三句の押韻の特色を發揮する方法としては先づ三句全體に一韻法を採用すればよい。

上つ枝は天を覆へり
中つ枝は東を覆へり
下づ枝は鄙を覆へり　(古事記、下)

北原白秋の「邪宗門」の中の「狂へる街」といふ十四行詩の後聯の前節は次の三句一韻で出來てゐる。

その窓に盲ひたる爺ひとり鈍き刃研げる
はた、啞朱に笑ひ痺れつつ女を說ける
次たるは聾しぬる淸き尼三味線彈ける

漢詩では古詩に三句一韻の例がある。

門前欲斷御史驄。
詔恩三日休老翁。
羨君懷中雙橘紅。　(蘇　軾)

この種のものを「文體明辨」に「促句詩」と名附けてゐるのは、常法たる四句を一句促めて三句にしたためであると

いふ。

西洋ではカトリック教會で三位一體の教義の象徵として聖歌には三句一節の詩を好んで用ひるが、一韻法をとつてゐる例には十三世紀に出來た Dies irae がある。曩に擧げたボオドレエルの羅甸語の詩も一節が三句から成るもので一韻法を用ひてゐる（四五頁）。およそ一韻法は四句またはそれ以上に亙るものでは同韻語を見出すに困難の場合があるのみならず、その與へる印象も單調に過ぎる嫌ひがある。一韻法を適切に使用し得るのは三句の押韻の場合である。附錄作例「マドモアゼルDに」の反歌、および「アラベスク」には三句一韻法を用ひた。

三句押韻の解決としてはなほ一節内の第一句と第二句とを應和させ、第三句は次節の第三句と應和させることも出來る。カトリックの聖歌 Stabat Mater はその例である。ステファン・ゲオルゲの Empfängnis では第一句と第三句とを應和させ、第二句が次節の第二句と應和してゐる。また一篇の詩全體に亙つて第三句に同一の韻を踏むのもよい。十一世紀に出來た聖歌 Veni, Sancte Spiritus はその例で、全篇に亙つて第三句に radium, cordium, refrigerium, solatium などといふやうに同一の韻を踏んでゐる。附錄作例「タンゴ」も同じ例である。更にまたボオドレエルが Les Litanies de Satan に試みてゐるやうに全篇に亙つて第三句に疊句を用ひるのも巧みな取扱ひである。

三句の押韻に對する最も有名な解決法はダンテが「神曲」に用ひたいはゆる「三韻法」(terza rima) である。これは各節を最も密接に連結する方法であつて、各節の中央を占めてゐる第二句が次節の第一句および第三句と韻を踏むやうにするのである。すなはち「イロイ、ロハロ。ハニハ」の形態をとる。さうして最後の節の第二句が踏み落しとならないやうに最後の節の後に更に一句を添へるのである。すなはち「セスセ。スンス。ン」の形をとつて一篇の詩

が終るのである。この押韻法は歐羅巴では現代の詩人によつても屢々用ひられてゐる。蒲原有明の「破滅」は押韻をしないでただ「三韻法」の行數だけを採用してゐる。しかし最後の添句は押韻の制約の下に生じた必然的産物であることを忘れてはならぬ。附錄作例「地中海の落日」は「三韻法」の試みである。

五句およびそれ以上を一節とする場合の詩韻の形態は一節が二句または三句の結合と見做されることによつて種々の形態を生じて來る。それらについて一々述べる必要はないであらう。ただ主要なものについて略說して置かう。五句の押韻は支那の古詩には一韻到底のものがある。

秋素景兮泛洪波○
揮纖手兮折菱荷○
涼風淒淒揚棹歌○
雲光開曙月低河○
萬歲爲樂豈云多○　（漢　昭　帝）

さうでなくともなほ三句に對する同一の韻を要する。例へば詩經の召南小星は「イロイロロ」の形態をとつてゐる。

嘒彼小星
三五在東○
肅肅宵征○
夙夜在公△
寔命不同△

シエレーの「To a skylark」も同じ「イロイロロ」の形態をもつてゐる。附錄作例「アルプスの夕」も同様の形態の

ものである。井上巽軒の「玉の緒の歌」が各節五句から成り、第一句と第二句、第四句と第五句とに押韻し、第三句に踏み落しがしてあることは既に云つた（一二頁）。也有の「翁像贊」も第三句に踏み落しをした五句押韻と見て差支ないであらう。

富貴誠に浮雲、滑稽初て正風
道のほとりの木槿を吟してひそかに人の教有
窓のまへに芭蕉を栽て永く己が名とす
此翁たれか畫く梅瘦て笑ひ松老て高し
笠を携て旅の情やまず、筆をとりて贊する辭なし　（也　有）

なほ、五句押韻は短歌と深い關係をもつてゐる。單純韻を押韻と見る限り『奧つとり鴨つく島に』の歌が五句一韻到底であることは既に云つた（六八頁）。左の歌は第三句に踏み落しをした五句押韻と考へることが出來る。

もののふの　（o）
八十氏河の　（o）
網代木に　（i）
いざよふ波の　（o）
行方知らずも　（o）
（人麿、萬葉、三）

生田春月が『詩と短歌との間』を行かうとする『短歌調の小曲』[四六]なるものはもちろん五句と限つたものではないが、それが五句である場合には五句押韻法を採用することが出來る。例へば春月の小曲

枯葉して
みにくくなりぬ
わが心
落葉せよ
落葉せよ

を左のやうに作り換へることが出來る。

この日ごろ
す枯れ葉のいろ
わが心
落葉せよ
落葉せよ

六句の押韻は西洋では二つの三句と見做されて「イイロハハロ」の形態をとる場合が多い。例へばヴェルレエヌの Chanson d'automne はさうである。グウルモンの Oraisons mauvaises は「イイロロハハ」といふやうに平坦韻が踏んである。韓愈の「汴州亂」も全く同様である。矢田部尙今の「春夏秋冬」も同様である（一二頁）。附錄作例「辨證法」には「イロロハハイ」の形態を與へて置いた。

八句の押韻は支那では律詩が一種の解決を與へてゐるが、押韻の立場から云へば律詩、少なくも五言律の形態は四句一韻と見ることも出來るものである。そのことは旣に云つた（八六頁）。西洋では八句の押韻は二つの四句または

四つの二句と見られた上で種々の結合をとつてゐる。なほそれ以外に特に「八韻法」(ottava rima)と稱せられるものがある。タッソオが Gerusalemme liberata に用ひたもので、先づ同種の韻を踏む六句が交叉し、次で二句が相應和するものである。「イロイロイロハハ」の形態をもつてゐる。すなはちイ、ロ、ハの三種の韻しか許されない。バイロンも Don Juan に「八韻法」を用ひてゐる。

十句の押韻は一つの四句と二つの三句と見做されたり、二つの四句と一つの二句と見做されたりした上で、種々の結合の仕方をとつて來る。第一節に擧げたボオル・ヴアレリイの詩句はその一例であるが「イロイロハハニホニホ」の形をとつてゐる(一一頁)。附錄作例「カルナックの廢址」も同樣である。

以上においては一篇の詩にあつて各節に同一の押韻法が適用されることを豫想してゐたが、各節の句數を一定しない場合に一篇の詩に四句押韻と二句押韻とを併用したり、四句押韻と三句押韻とを併用したりすることが生じて來る

四句押韻と二句押韻との併用は極めて普通のことである。例へばコクトオの Dos d'ange もその一例であるが、漢詩でも左のものなどは同じ形態をとつてゐる。

滄浪之水白石粲
中有鯉魚長尺半
敝布單衣裁至骭
清朝飯牛至夜半
黃犢上坂且休息

吾將捨汝相齊國　　　（飯　牛　歌）

空也上人の和讃の中にも同樣の形態が見られる。

三界ところ廣けれど
きたりて止るところなし
四生の形は多けれど
生じて死せざる體もなし

三界すべて無常なり
四生何れも幻化なり

附錄作例「灰色の幾何」と「フォンテンブロオ」とはこの形態を踏襲した。

次に四句押韻と三句押韻との併用は例へば支那の古詩に見られる。李白の「烏栖曲」はその一例である。

姑蘇臺上烏栖時－
呉王宮裏醉西施－
呉歌楚舞歡未畢●
青山欲銜半邊日●
銀箭金壺漏水多△
起看秋月墜江波△

東方漸高奈爾何

四句と三句とが各々二倍された場合に一篇は十四行詩となつて來る。李白の「經下邳圯橋懷張子房」の詩はその一例である。

子房未虎嘯
破産不爲家
滄海得壯士
椎秦博浪沙
報韓雖不成
天地皆震動
潛匿遊下邳
豈曰非智勇
我來圯橋上
懷古欽英風
唯見碧水流
曾無黃石公
嘆息此人去

蕭條徐泗空△

次の陸游の十四行詩にあつては三句一對が前に來てゐるが、三句押韻の意圖は一層明瞭に示されてゐる、

燕燕尾涎涎◎
横穿乙巧攕
低入吹笙院◎

鴨鴨觜唼唼▲
朝浮杜若洲
暮宿蘆花夾▲

嗟爾自適天地間◎
將儔命侶意甚閑◎
我今獨何爲
一笑乃爾慳◎

世上悲歡亦偶然◎
何時爛醉錦江邊◎
人歸華表三千歲
春入箜篌十四絃◎

西洋で、四句押韻と三句押韻との併用の生んだ十四行詩はすなはちソネットである。ソネットは十三世紀に伊太利に起つた。一對の四句すなはち前聯八句と、一對の三句すなはち後聯六句とから成り立つ定音詩であることは、いま擧げた李白の「懐張子房」の詩と同じである。さうして句の總數が十四であるために「十四行詩」といふ名の下に總括されることもある。しかしソネットといふ名稱は伊太利語の sonare（鳴る）から來てゐるもので、il sonetto は「鳴詩」または「響詩」の意である。その特色はむしろ韻の形態に存するので、單に行數にあるのではない。韻が美しく「鳴る」ことを本質としてゐる。ソネットの原型にあつては前聯すなはち一對の四句は同一の韻による抱擁韻でなければならない（四六—四七頁に擧げたエレディヤのソネット參照）。後聯すなはち一對の三句は適宜に押韻することが許されてゐる。ソネットの形態はすなはち左のやうになる。

前聯	第一節	イロロイ	
	第二節	イロロイ	
後聯	第三節	ハニホ	ハハニ　ハハニ
	第四節	ハニホ	ホホニ　ホニホ
			其他の配列

たは前聯の押韻に抱擁韻の代りに交叉韻を用ひたり、または二度同一の韻を踏む困難を避けて第一節と第二節とに各々異つた韻を踏んだりすることもある。しかし、さういふものは形態の崩れたものとして、十四行詩でこそあれ、ソネツトの名を拒む人もある。

ペトラルカは三百餘のソネツトを作つてラウラに對する戀を歌つたが、彼れの用ひた形式がすなはちソネツトの原型である。シェークスピアが作つた百五十餘のソネツトは各々異つた交叉韻を踏む三個の四句と、それに添へた一個の二句から成るもので「イロイロ。ハニハニ。ホヘホヘ。トト」の形態をとり、四句押韻、三句押韻併用の意味は全く失はれて、四句押韻、二句押韻併用の形になつて了つてゐる。それに對して伊太利式の嚴格な形式に復歸の要を說いたのがミルトンである。佛蘭西ではボアローは『瑕瑾の無いソネツトはただ一つだけでも長篇の詩の價がある』(四七)と云ひ、獨逸ではゲエテが Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen の句で始まるソネツトをもつて暗にソネツトの藝術的價値を說いてゐる。この美しい詩形は實にダンテ、ペトラルカの世から、英、佛、獨の古典時代を經て今日に至るまでなほ生々とした生命をもつてゐる。ポオル・ヴアレリイの限りなく美しい La dormeuse を一例として擧げれば十分であらう。夏目漱石はソネツトの押韻の聽覺的印象に關して『このやうに複雜を極めて來ると全く解らなくなる』と云ひ『此を以て見ると西洋人の極限意識は吾々のとは異つて居ると云ふ結論になる』と云つてゐる。(四八)私にはこの言葉は全く理解が出來ない。ソネツトの押韻の美しさを聽く耳をもたないでどうして詩や音樂を口にすることが出來るであらう。

アンドレ・シュアレスはソネツトを「西洋の短歌」(Tanka de l'Occident)と呼んでゐるが、(四九)この美しい詩形が短

歌の國なる日本においても生命と力とをもち得ることを私は信じたいのである。生田春月氏は『元來我國ではソネットの形式など、全然無意味で(五〇)』あるといひ『我々がそんな詩形を驅使しようとするならば、押韻といふ點で何の意味もない(五一)』と云つてゐる。これは單に生田氏一人の考ではなく、恐らく今日の日本詩壇一般の考を代表してゐるであらう。しかも私はまさしく押韻といふ點でソネットに意味を認めるのである。もとより薄田泣菫の「暮笛集」のうちの絶句十九篇や蒲原有明の「獨絃哀歌」十五首のやうに單にソネットの行數に倣つて十四行詩を作るだけのことは殆ど意味をなさない。しかし、押韻の問題は全く別である。我々が日本詩にソネットの嚴格な脚韻を踏みとほした場合、それは單なる模倣以上に意味をもたないであらうか。それは單なる「好事家」の關心事にとどまるであらうか。私にはさうは考へられない。ソネットは幾世紀の試錬に堪へて來た詩形である。藝術上では新しい酒を古い革袋に盛ることは往々願はしい。『古琴有ㇾ絃』とはそのことである。日本の文化の初めに生れた短歌が未だに亡びず、また今日烈しい破壞運動の行はれるにも拘らずいつ亡びようともしないのは何故であらうか。三十一文字のうちに五七と七五と七七の三調を兼有する形式美の力によつてゐるに相違ない。然らばソネットの魅力は如何なる點に存するのであらうか。僅かに十四行のうちに押韻の根本形態たる四句押韻と三句押韻とを具現して音韻の美を餘すところなく發揮する點にあるのでなければならない。さうして、日本詩に押韻が可能である以上は、押韻を根本義とするソネットが日本においてもいのちをもつことは云ふまでもない。殊に十四行詩と見るべきものは萬葉の長歌にはいくらもある。例へば人麿の左の歌は十四行詩でなくて何であらうか。

八隅知し吾大王の

聞し食す天の下に
國はしも多にあれども
山川の清き河内と
御心を吉野の國の
花散らふ秋津の野邊に
宮柱太しきませば
百敷の大宮人は
船並めて朝川渡り
舟競ひ夕川わたる
この川の絶ゆることなく
この山のいや高からし
水激る瀧の都は
見れど飽かぬかも

車持氏娘子の「夫君を戀ふる歌」は內容の上から見て明かに前聯三句一對、後聯四句一對の十四行詩である。

前聯
- 第一節
  - さ丹づらふ君が御言と
  - 玉梓の使も來ねば　（第三節の序）
  - 憶ひ病む吾が身一つぞ
- 第二節
  - 千早ぶる神にもな負せ
  - 卜部坐せ龜もな燒きそ　（第四節の序）
  - 戀しくに痛き吾が身ぞ

後聯

- **第三節**（夫との關係）
  - いちじろく身に染みとほり
  - 村肝の心碎けて
  - 死なむ命にはかになりぬ
  - 今更に君か吾を呼ぶ
- **第四節**（母との關係）
  - 足千根の母の命か
  - 百足らず八十の衢に
  - 夕占にも卜にもぞ問ふ
  - 死ぬべき吾がゆゑ

更にまた憶良の「鎭懷石を詠める歌」は前聯四句一對、後聯三句一對の形態を備へてゐる。

前聯

- **第一節**（鎭懷石の由來、起）
  - 懸けまくは奇に畏し
  - 帶比賣神の命
  - 韓國を向け平らげて
  - 御心を鎭め給ふと
- **第二節**（鎭懷石の由來、承）
  - い取らして齋ひ給ひし
  - 眞珠なす二つの石を
  - 世の人に示し給ひて
  - 萬代に言ひ繼ぐがねと

後聯

第三節

海の底奥つ深江の
海上の子負の原に
み手づから置かし給ひて

（鎭懷石の座所）

第四節

神隨神さび坐す
奇魂今の現に
たふときろかも

（鎭懷石の本體）

旗野士良の三韻說（六九頁）から云へばこの歌の前聯八句すなはち第一節と第二節とは中口韻と合口韻との立派な交叉韻をなしてゐるし、後聯六句も三つの中口韻と三つの合口韻とから成つてゐる。いづれにしても、この種の歌からソネットへの距離は僅かに一步である。附錄作例「詩」「旅」「栗鼠」「製本屋」はソネットの試みである。「灰色の幾何」はシェークスピア式のソネットの押韻法として四句押韻と二句押韻とを併用した十四行詩である。

以上は單に押韻の典型的な形態について述べたのであるが、實際の押韻にあたつては詩人が任意の形態を自由に創造し得ることは云ふまでもない。例へばボオドレエルの L'invitation au voyage は六句押韻と二句押韻との巧みな結合である。リルケの Die Aschanti は「三韻法」の面白い變形である。また支那の古詩の押韻法は種々興味ある形態を暗示してゐる。

十　押韻の普遍性

我々は先づ押韻の藝術的意義を明かにし、次で日本詩に押韻採用が可能なるべき理由を述べ、更に詩韻の構造を説明した。しかしながら、なほ日本詩に押韻を採用することは西洋の模倣に過ぎない愚な企であらうといふ疑念が殘つてゐるかも知れない。それについて答へて置きたい。

實に日本語の詩韻發達の可能性の積極的理由として述べたやうに押韻の萌芽はわが國の詩歌の中に存してゐると見なければならない。いまに至るまで顯著な發達を遂げなかつた主な理由は長歌や旋頭歌や今様が早く亡びて、短歌や俳句が隆盛を極めた事實に存するのではあるまいか。短歌や俳句はどういふやうに句切りをしても音數において各句が對稱的な構造を示さない。さうして對稱的でない句に押韻をすることは押韻發達の初歩の狀態にあつては作家の藝術意識に縁遠いことである。「歌經標式」には『短歌、以第三句尾字爲初韻、以第五句尾字爲終韻』[五二]と云つてゐる。また、これまで舉げた例によつても短歌の或るものにこの種の押韻と見るべき事實があるには相違ない。俳句にあつても實に舉げた芭蕉の句（三三—三四頁）などに押韻の形跡が窺はれる。しかし對稱性を缺いた詩歌には押韻の發達は、餘程强い要求がない限りは、期待し難い。それに反して若しわが國で長歌や旋頭歌や今様がもつと永く生命を有してゐたならば恐らく押韻はおのづから發達したであらう。

同語の反覆が不完全韻の形で句尾の押韻をなす場合が萬葉の長歌に多いことは既に云つた。なほ萬葉の長歌のうちでも時代と共に頭韻および脚韻の發達の過程が見られるやうに思ふ。古い歌を集めたとされてゐる卷十三のうちの

　つつじ花
にほへる未通女

さくら花
さかゆる未通女

といふ頭韻は高橋蟲麿に至つて更に完成されてゐる。

につつじの
にほはむときの
さくら花
さきなむときに　（萬　葉、六）

また人麿の

さねかづら
のちも逢はむと　（萬　葉、二）

は家持に至つて次の脚韻を成してゐる。

さゆり花
ゆりも逢はむと　（萬葉、十八）

いづれにしても長歌にあつては、音韻關係が極めて重要視されたのみならず、句尾の押韻の端緒が窺はれる。「歌經標式」は『長歌、以㆓第二句尾字㆒爲㆑韻、以㆓第四句尾字㆒爲㆓二韻㆒、如㆑是展轉相望』[五三]と云つてゐる。また一句の概念の變遷に關係して長歌の押韻法を次のやうに述べてゐる。『長歌、以㆓二句㆒爲㆓一韻㆒、如㆑是展轉相望、……古長求韻如㆑是、新長求韻無㆑如㆑是、古二句爲㆓今一句㆒、古四句爲㆓今二句㆒、句尾字即是爲㆓一韻字㆒、如㆑是展轉相求』[五四]。すなはち古

い長歌では五音または七音を各々獨立の一句と見て、第二句と第四句といふやうに隔句に押韻をしてゐたが、新しい長歌では五音と七音とが結合して「十二字爲二一句一」(五五)、毎句の結尾に押韻をするといふのである。これは別に押韻の場所が變化したわけではない。つねに十二音の終に韻を踏んでゐた。但しもとは十二音を二句と見て、隔句に押韻すると考へてゐたのが、押韻の影響によつて十二音を一句と見做すやうになつて來た。押韻法は變化しないで、押韻法に基いて句の概念の方が變化して來た。一韻即一句の概念が生じて來た。換言すれば、一句の概念が押韻によつて次第に決定的に確立して來たことを說いてゐるわけである。「歌經標式」のかやうな說の當否は別問題として、長歌にあつて押韻の可能性が極度の緊張を有つてゐたことは確かである。

なほ、押韻に特に有利であつたのは明確に對稱的構造をもつ旋頭歌であつた。旋頭歌の起源は片歌の形式による問答を合せて一體と見たことにあると考へて差支ないであらう。問答にあつて答の句尾に問の句尾と同音を用ひて相應するのは自然の情である。「古事記」の伊須氣余理媛と大久米命との取交はした片歌はその例である。

(媛問)　あめつつ千鳥ましととなど裂ける利目(とめ)

(命答)　媛女(をとめ)にただに逢はむと吾が裂ける利目(とめ)

萬葉の旋頭歌のうちにも丁度この種の問答がある。

(問)　みなとの葦のうら葉を誰れか手折りし

(答)　吾背子が振る手を見むと我ぞ手折りし　(萬　葉、七)

さて、押韻の起源に關してはペルシアに傳說がある。ベエラムといふ王がディレラムといふ美しい侍女を寵愛してゐ

た。王は彼女にものを言ふとき常に「ディレラム」と云つて語を結んだ。彼女はそれに答へるとき常に「大君べエラム」と云つて句を結んだ。かくして押韻の法が起つたのだといふ。二元の應答と押韻との間には本質的關係がある。さうして問答から起つたと見られる旋頭歌にあつて或る意味で押韻が初步の程度で規範の位置に高まりかけてゐたのは偶然ではない。「歌經標式」にも雙本歌すなはち旋頭歌に關して『以二六句一爲二一終一、三句爲二一韻一、六句爲二二韻一』(五六)と云つてゐる。これは換言すれば旋頭歌を前後の二句より成るものと見て、その句尾に押韻することであるが、更に進んで旋頭歌を十二、七、十二、七の四句より成る小詩と見る場合に、同音數の第一句と第三句とに押韻し、第二句と第四句とに押韻することは極めて自然のことである。既に古事記の旋頭歌がさういふ交叉韻の形態を示してゐる

須須許理が釀みし御酒に
われ醉ひにけり
ことなぐ酒、咲ぐ酒に
われ醉ひにけり　　(應神天皇)

八田のひともと菅は
獨居りとも
大君し縱と聞こさば
獨居りとも　　(八田若郎女)

萬葉にも同様のものがある。

はしだてのくらはし山に
立てる白雲
見まく欲り我がするなべに
立てる白雲　（讀人不知、萬葉、七）

かすがなる三笠の山に
月のふね出づ
みやびをの飲む酒杯に
影に見えつつ　（同　上）

前賢作例「寄草發思」は有韻旋頭歌の作因を想起したものにほかならない。

今様も對稱的構造を有する限り、押韻に便であつた　菅原道眞作といはれる今様も第二句と第四句の句尾に同韻を置いてゐる。

園生の梅のおひ風に　わが住むやまも春めき（i）ぬ
門田の雪もむら消て　若菜つむべく野はたり（i）ぬ

また今様が朗唱された限り、單純韻も引いて發音されるから韻としての意義をもつて來る。「平家物語」の德大寺實定の今様はその例である。

古き都を來て見れば　淺茅が原とぞなりにける(u)
月の光はくまなくて　秋かぜのみぞ身にはしむ(u)

なほ「梁塵秘抄」には今様の押韻法が凡そ三種類見られる。先づ第二句と第四句の押韻

こゝらく淨土の宮殿に　瑠璃の瓦をあをく葺き
眞珠の垂木を作り並め　瑪瑙の樞を押し開らき

迦葉尊者の石のむろ　祇園精舍の鐘の聲
醍醐の山には佛法僧　鷄足山には法の聲

釋迦の說法をはりなば　まかやかせうの大阿羅漢
けいそく山より慈尊の　出で給ふ世に參り遇はむ

次に第一句と第三句、第二句と第四句との相應和する交叉韻

般若じふろくせん神は
十六ゑをこそ守るなれ
もとよりむろの法文は
中道にこそかよふなれ

鷲のおこなふ深山より
聖德太子ぞ出でたまふ

鹿か苑なるいはやより
四果の聖ぞ出でたまふ

終りに第一句、第二句、第四句の應和する漢詩風の押韻

須彌の峯をはたれか見し
法文正けうに說くぞかし
阿耨羅王をば見たるかは
智者の語るを聞くぞかし

かやうな狀態にあつた長歌や旋頭歌や今樣が空しく可能性を抱いたまま亡びたことは押韻の發達にとつては甚だ惜しむべきことであつた。さうして、いはゆる新體詩が或る意味でこの種の詩形の復活であつた限り、押韻の問題が新たに蘇つて來たのは理の當然である。日本詩に押韻をすることは近重氏の云ふやうに『木に竹を繼いだ』(五七)やうなものでは決してない。傳統を確實に把握して可能性を現實性にまで齎すことを意味してゐる。

元來、押韻は決して西洋に起源をもつものではない。押韻が規範的意味をもつて發達したのは東洋にありとされてゐる。印度を發生地と考へる學者もある。またペルシアも押韻の起源について今云つたベエラムとディレラムの傳說をもつてゐる。いづれにしても西洋は押韻法を東洋から學んだのである。希臘、羅甸の古文學には押韻は規範として發達するに至らなかつた。ただ音韻の契機は羅甸文學にあつて次第に詩の重要な要素となつて來た。さうして遂に擧げたやうな押韻の現象がヴィルギリウスやホラチウスには時として見られた(三〇頁)。かういふ狀態の下に、西洋

は規範としての押韻をアラビアを通して學んだのである。西洋で初めて押韻をしたのは紀元四世紀にシリアに住んでゐた教父エフレムの作つた羅甸語の詩であると一般に考へられてゐる。紀元二世紀の中葉から三世紀にかけてアフリカに住んだ教父テルトリアヌスが既に押韻の端緒を開いてゐると見る人もある。要するに羅甸文學に存してゐた押韻の可能性がアラビア文學の外的刺激によつて完全な發達をする機會を得たのである。さうしてシリア或ひはアフリカから羅馬へ移された押韻法はアムブロジウスおよびアウグスチヌスの採用するところとなつて教會音樂と共に發達し、八世紀に至つて一般化された。

伊太利、西班牙、佛蘭西等羅甸系の文學はそれを繼承した。佛蘭西で最古の押韻詩とされてゐる Cantilène de Sainte-Eulalie は九世紀のものであるが、句尾の押韻は Eulalia, anima; inimi, servir; conseillers, ciel; paramenz, preiement といふやうな類音によるものであつた。それから次第に發達して十二世紀には立派な押韻詩を出してゐる。他方にチュウトンおよびアングロサクソンの初期の詩の特色は句頭および句中の頭韻であつた。それが主として佛蘭西の詩の影響をうけて句尾の押韻の發生を見るに至つた。獨逸にあつては句尾の押韻の初めて現はれたのは九世紀の末アルサスに居た僧侶オットフリードの作 Evangelienbuch であつたが、發達した形態を取つたのはその後三百年を經て佛蘭西の「エネアス物語」が獨逸語に飜譯された場合であつた。英吉利においても句尾の押韻はノルマン人の治下に佛蘭西文學の影響によつて發生した。佛蘭西の女詩人マリーは十二世紀の末に英吉利に渡つて作詩した。さうして佛蘭西の敍事詩が飜譯されると同時に頭韻の使用が廢れて句尾の押韻が行はれるやうになつた。脚韻を用ひるために佛蘭西語が採用されて多くのサクソン語が廢れたといふ異樣な現象までも作つた。十四世紀の末に至つてチョーサ

ーの Canterbury Tales が押韻を普及させるに至つたが、なほ當時は句尾の押韻は外國風の新奇なものと見做されてゐたのである。

要するに押韻法は東洋に發達したもので、先づ羅甸語はアラビア語からそれを輸入し、羅甸系の文學がそれを繼承して更にチュウトンおよびアングロサクソンの文學に傳へたのである。それ故に、西洋の押韻はいづれの場合にあつても、自國語のうちに存する可能性が外國文學の刺激によつて發揮されたのであるといふことが出來る。假りに若し日本詩の押韻が支那なり西洋なり外國文學を機縁として可能性から現實性へ移るとしても、そこには何等の忌避すべき事實も見られない。

およそ一國の詩にその民族の特色を見なければならぬのは云ふまでもない。しかしまた他面にあつて各國の詩に共通のものをも忘れてはならない。律と韻とは各々の國語の性格によつて量または質の上に民族的特殊性をもつてゐる。それと同時にその形態においては否むべからざる普遍性を備へてゐる。いま假りに佛蘭西現代のいはゆる Haïkaï を取つて見よう。五、七、五の音綴から成つてゐる場合には朗唱の仕方で或度まで俳句の律を髣髴させる。一音綴の性格において兩國語の特異性が現はれてゐるが、音綴間の關係には兩者に共通の客觀的のものが潛んでゐる。

J'ai fait un beau rêve.　　（五　音　綴）
Ce matin j'ai sur mes lèvres　　（七　音　綴）
Un goût de baiser.　　（五　音　綴）

(René Maublanc)

和讃のしち五調が梵讃または漢讃に起源を有するとする説も興味ある説である。

唵縛日羅薩怛縛　蘇蘖羅賀
縛日羅々怛曩　摩耨多覧
縛日羅達磨　誐夜那
縛日羅羯磨　迦嚕婆縛

金剛薩唾　攝受故
得意无上　金剛寶
金剛言詞　歌詠故
願成金剛　承仕業

「いろは歌」とこの梵讃または漢讃とを比較する場合に、律の印象には民族的特殊性と普遍的客觀性との兩面が把握される。

韻についても同様である。例へば左に擧げる十四世紀中葉の英詩と「萬葉集」卷二の人麿の歌とを比較して見るに、いづれも二句毎に同一の頭韻によつて統一された形態である。

I was weori of wandringe,
And went me to reste
Undur a brod banke
Bi a bourne syde;

And as I lay and leonede

And lokede on the watres……

おほふれの
おもひたのみて
たまかぎる
いはがきぶちの
こもりのみ
こひつつあるに

また佛蘭西のいはゆる acrostiche と和歌でいふ折句歌とを較べて見るのも興味がある。左に擧げる acrostiche はルヰ十四世の時代に出來たもので句頭に Louis といふ五字を置いてゐる。折句歌では業平の「かきつばた」や小町の「ことたまへ」が有名であるが、左に擧げるのは「古今集」卷十の貫之の「をみなへし」の歌である。「朱雀院の女郎花あはせの時にをみなへしといふ五文字を句のかしらに置きてよめる」といふ詞書がある。

Louis est un héros sans peur et sans reproche;
On désire le voir. Aussitôt qu' on l'approche
Un sentiment d'amour enflamme tous les coeurs.
Il ne trouve chez nous que des adorateurs,
Son image est partout, excepté dans ma poche.

をぐら山
みねたちならし
なく鹿の
へにけむ秋を
しる人ぞなき

律と韻とは詩の音樂的樣相である。音樂が心のおのづからな流れとして世界的の言葉であると同樣の意味で、詩の形態も世界的の言葉である。民族の特殊性は各々の國語に特殊的規定を與へて、詩の音樂的樣相を更に樣相化するのである。もとより眞に押韻の美を味得するには『とらへたき聲ばかり見る葉間かな』といふやうな、音に對する切なる憧憬をもたなければならない。また天體の運行に宇宙の音樂を聽いた靈敏な心耳と、衣ずれの微韻にも人知れず陶醉を投げる尖鋭な感覺とをもたなければならない。しかしながら押韻によつて開かるべき言語の音樂的寶庫は無盡藏である。韻の世界は拘束の彼岸に夢のやうに美しく浮んでゐる偶然と自由との境地である。詩人は法則の必然的拘束性から生れた偶然と自由とを抱いて闊達無碍の天地に逍遙し、袁隨園と共に『莊子曰、忘足履之適也、余亦曰、忘韻詩之適也（五八）』と言ふことが出來るであらう。さうして、わが國の詩人は、自己に委託された國語の音樂的可能性を發揮させて詩の純粹なる領域を建設することを、自らの使命の一つと考へなくてはならない。それには既存を回顧して傳統の中に自己と言葉とを確實に把握すればよい。與へられた可能性を與へらるべき現實性に展開せしめ、匿された潛勢性をあらはな現勢性に通路せしめさへすればよい。またこの使命が果されたときに、すなはち λόγος が μέλος

として目覺めたときに、初めて「言靈のさきはふ國」といふことが聊かの欺瞞なく云はれ得るのである。特にわが國現時の詩人は、散文的危機から今日の詩壇を救ふことが、投げられた瞬間の課題であることを自覺しなくてはならない。この投企こそ永遠の詩神の眞の前衛として現代性の尖端に立つことを意味するであらう。なほ、詩人はこの課題の解決に進むとき、あらゆる意味の難澁と反抗とに直面することを覺悟しなければならない。さうしてそれに打克つて進む熱と力とを詩への歸依のこころに汲まなくてはならない。

附錄、作例

（一）「寄草發思」は旋頭歌。旋頭歌と押韻との密接な關係、また特に交叉韻との關係は本文中に述べた（一一〇―一一三頁）。「マドモアゼルＤに」は長歌。矢張り交叉韻を用ひた。反歌には三句一韻を用ひた。

（二）「詩」「旅」「栗鼠」「製本屋」の四つはソネットの試み。押韻法はいづれもみな原型を嚴守した（一〇三頁）。後聯三句、對の押韻は「詩」では「ハハニ、ホニホ」の形、他の三つには「ハハニ、ホホニ」の形を用ひた。律の上では「詩」と「旅」とは五七調に對して「栗鼠」は一句十七音の定音詩、「製本屋」は一句十八音の定音詩。

（三）「アラベスク」は三句一韻法。「散歩」は抱擁韻。「こころ」は平坦韻疊句の例。「カルナックの廢址」は一句十七音の定音詩であるが十句押韻の例。「花摘み」は小節別けをしないで平坦韻を用ひた例。

（四）「モンテ・カルロ」と「ニイスの謝肉祭」とには脚韻のほかに頭韻をも生かすことに勉めた。

（五）「タンゴ」「地中海の落日」「風」「巴里の別れ」「アルプスの夕」「辨證法」はいづれも狭義の自由詩すなはち不定音詩の押韻。但し「タンゴ」と「地中海の落日」とは三句押韻　そのうち「地中海の落日」はいはゆる三韻法（九四頁）の試み。「風」と「巴里の別れ」とは四句押韻。「アルプスの夕」は五句押韻。「辨證法」は六句押韻。

（六）「灰色の幾何」と「フオンテンブロオ」とは矢張り不定音詩であるが、共に四句押韻と二句押韻との結合の例。「灰色の幾何」は十四行詩。「まん圓（まる）」と「楕圓（だえん）」に文字の韻（四二頁）を用ひた。

（七）「偶然性」と「負號量」と「Credo quia absurdum」とは小節に別けない自由詩の押韻。「偶然性」には平坦韻、「Credo quia absurdum」には交叉韻を用ひた。「負號量」は兩者の併用。

（八）「Komori」と「Akirame」とは羅馬字で書いて置いた。韻の構造を視覺上にも明瞭に表はして作例としての役目を十分にさせるためである（四三頁）。前者は二句押韻の例。後者は句切不定、一句十二音の定音詩であるが、抱擁韻を用ひた。

寄草發思

歯朶（しだ）、忍（しのぶ）、裏白、蕨（わらび）
置いた露霜（つゆしも）
末（うれ）のいろ秋は青にび
心さぶしも

何いろに衣の唐草
摺りてば好けむ
裲襠の黒のおほ褶
織るも人間

マドモアゼルDに

霞立つブロオニュの森
旅にゆく朝きて踏む
若草の小徑のほとり
君がため花ひとつ摘む
匂やかにほほゑむ眸
淺れども味ひ盡さず
君のみぞわが世ののぞみ
別れては癒えじこの傷
爐に倚りて共に開きし
革綴のボオドレエルに
花はさみ給ふも縁
わが去るは遠き外つ國
花の色やがて褪せなむ

さはれかの海のをちかた
濃きいろに胸に生くらむ
君が御姿

反歌

ブロオニュの森に咲く花
わかるる日つみて君が名
胸に呼ぶかな

詩

裏切りし言葉は惨(むご)く
詩は哀(かな)し情火の末路
いつしかと冷たき骸(むくろ)
唱ふるは何の題目

文字いくつ飛石を置く
漢(から)のもじ、色はうす黒
假名のもじ、うちらは空(うつろ)
一、二、三、四、五、六

難道に石を渡りて
永眠するたましひ呼びて
息吹けと叫ばむは誰れ

生れし日いのちを斷つ
死にし何ば踊ること稀れ
盲龜、浮木を待つ

旅

冬の日のうすきに孤り
山谷を慕ひて遙か
南へと行き來て幾日
假寐するカンヌのほとり

汀邊に群れ立つ千鳥
浪こえて飛ぶ影かすか
旅びとは何を歎くか
橄欖の木かげのやどり

夕されば薔薇は紅く
ミモザまたほのほのと咲く
ひそやかに花の吐く呼吸

故郷のさにつらふ妹
夢に見て身にそぞろにも
空を行く雲ぞ戀しき

栗鼠

青葉の森をあてもなくひとり行く
ピョンピョンと躍つて出たかはいい栗鼠
私を見るや否や回らす踵
柏の木にかけ上つて下を向く

春はあのシクラメンがお前を好く
夏の夜は梢で星と交はす接吻
秋はきのこのちつぽけな圓い椅子
冬は尻尾にちらちらと雪が着く

おじけ好きの栗鼠よ、栗鼠よたた躍れ
無心に躍れ、木から木へ駈けのぼれ
お前はいつもただにこにこと笑ふ

しかし私は暮れゆく青葉の森
頭をたれて愁ひの道を辿り
人間の惱みと悲しみをおもふ

製本屋

「頁を調へたか、表紙をうまく貼れ
糊の乾きが悪いな、今日は曇天」
小僧を振向く親仁の着た半纏
ダルトア街、製本屋の主人は彼れ

背革の金字がほんやり浮く黄昏
出來上つたのはモリエール、ラフオンテン
コントの政治體系、リトレの辭典
終日はたらいて外へ出るのも稀れ

工場かよひをしてゐる十九の娘
姿を現はすと仕事の手をやすめ
L'Humanité を讀みながら食卓に坐る

氣さくなおかみを亡くしたのはこの夏
汁を啜るおやぢの眼が潤んだ筈
巴里の夜、聖心寺の鐘が鳴る

アラベスク

オシリス、アピス、牛の神
鰐の齒、蛇の目、獅子の髮
輪廻轉生とはの浪

天動要義、幾何原理
生體解剖、智の權利
木乃伊のほまれ幾千里

ツウタンカモン、金字塔
パピルス縮卷、獅身像

名器珍寶無盡藏
黒絹のかつぎ、頭冠
耳輪の簪、惚れ薬
クレオパトラは色を賣り

日月、星辰、棗椰子
紅海、沙漠、ニルの岸
昔も今も變り無し

散歩

ほのぼのと紫うすく
リラの花にほふ春の日
乙女子の衣は桃と緋
うちひさす巴里わが行く

マドレエヌ御寺の柱
にび色を慕ひ來つる身
うち寄りて門に佇み

手に押せど重き扉(とびら)

額たれて都の大路
コンコルドへ足を運べば
自動車に埋るる廣場
空には飛行機おほし

いづかたぞこころの在處(ありか)
マロニエの綠に燃ゆる
モンソオか、水の流るる
セエヌ河靑きほとりか

わび人は何を願はむ
靜けきブロオニュの森
若草を踏みつつひとり
かぎろへる春を歎かむ

こころ

春くればリラ花咲けど

マロニエの若葉薫れど
むらぎものこころ潤ほひ
にび色のはかなきおもひ

巴里子とともに踊るも
うつろひて消ゆる彩雲
むらぎものこころ潤ほひ
にび色のはかなきおもひ

はしけやしたましひひとつ
わがものと知りて呼びつつ
むらぎものこころ潤ほひ
にび色のはかなきおもひ

智慧の果の味ひを知り
現し身の呼吸する限り
むらぎものこころ潤ほひ
にび色のはかなきおもひ

カルナックの廢址

夜ぞら晴れ渡りて今よひ月まろし
あてもなき流離(さすらひ)の旅人孤(ひと)り
行きゆけどはてしなく沙漠は廣し
昔に聞くアモンが神殿の邊(ほとり)
左右につらなる羊とう獅しん像
黒きかげ數いく、つまたなき異相
ニルの河かみエジプトのカルナック
聞け、啼くはなに鳥、怪しき節(ふし)づけ
バイの鳥、バイの鳥、聞け、ほうと啼く
ほうほうと啼く、啼きては飛ぶ小夜更(さよふ)け

方形の大門、圓錐のはしら
聳ゆるオベリスク、埋るる礎(いしずゑ)
毀(こぼ)たれてのこるは牛神の頭(かしら)
この荒廢、この慘劇、何の故(ゆゑ)
かつて悠久のいのちを夢みしか
あはれ、いま魂の眠れるは地下(ちか)

黙々として壁を飾る浮彫(うきぼり)
古(いにしへ)のラムセスの榮を語れ
象形文字の獅子、蛇鳥、鰐、小鳥(ことり)
聲をそろへて歌へテエベのほまれ

愁ひを得てさまよへるわれもかつて
こころにとこしへの神殿を建てぬ
その日見し夢いまことごとく去つて
目映きまぼろしもまた凡て消えぬ
僅かに殘るは何ぞ、亡びの跡
沙に埋れて眠るたましひの宿
仰ぎ見よ亞弗利加の夜ぞらを高く
月は澄む、澄みて色やや青を帶ぶ
聞け、暗々たる聲、バイの鳥啼く
バイの鳥啼く、死者の魂を呼ぶ

花摘み

アルプスの山
雪の山

ゆふばえの山
花の山
あざやかな色の合奏
氷河のふちの薄雪草（うすゆきさう）
フェドスの谷の百合は白（しろ）
たかねなでしこ眞紅（しんく）いろ
リナリヤ・アルピナの濃紫（こむらさき）
八重しやくなげのかはり咲
コルヴァチュ峰の岩桔梗（いはぎきやう）
はなだの色の小りんだう
カヴロキョ沼のきりまぎれ
むし取りくらふしろすみれ
ノェクスの黄色い毛茛（さんはうげ）
マロヤのまろい石蓮華（いはれんげ）
緋にもえて咲く柳蘭（やなぎらん）
鬱金にひかる山牡丹（ぼたん）
アルプスの山
雪の山
ゆふばえの山

花の山

モンテ・カルロ

モンテ・カルロへ
紋日におぢやれ
粋な海江
水路で來やれ

カジノはこちら
骰子ころり
カフェエはあちら
財布ぷからり

海は青々
潮は傾くる
鱚の釣竿
取れるよ鮪

ここは色里

揚屋も御座れ
今宵だけなと
味みてたもれ

ニイスの謝肉祭

けふは結構なカルナヴァル
大層な太鼓の馬鹿ばやし
附髭つけて空威張る
奴もやんがて千鳥あし

南國はれの良い日和
辻の廣場でそれ踊れ
若い衆、小供、お年寄
もろ手を打つて音頭取れ

タッタ、タラララ、タッタタッタ
辻の廣場でそれ踊れ
タッタ、タラララ、タッタタッタ
もろ手を打つて音頭取れ

雪か霰か紙の粉
往き逢ふ人にぱつと掛け
花合戰ぢや見んごとな
ミモザも百合も薔薇も撒け

花より派手な晴衣きて
通る女子は誰れとあれ
無禮講ぢやと會釋して
接吻の一つを呉れてやれ

タッタ、タラララ、タッタッタ
通るをなごは誰れとあれ
タッタ、タラララ、タッタッタ
接吻の一つを呉れてやれ

タンゴ

魂はかがやきを願はず
日映き灯の數々

消えて闇となれ

巴里の月よ匂やかに青く
ルヰの世のごとく、
ロココの廣間に照れ

かぐはしき宵
額なくは戀
薔薇よたかく薫れ

南國のヴイオロンのぬし
「悲哀のタンゴ」の節
所望するは誰れ

亞爾然丁のミニオン
艶なる次高音
歌ふを惜しまざれ

東方の漂泊の人

年増の女役者と
無言のまゝに踊れ

地中海の落日

銀色の橄欖の林から
匂やかに南國の風が吹く
ユッカの花の向ふは青い海原

アペニンの山脈も影がうすく
夕靄の中に溶けたまま
眞赤な日が地中海へ落ちて行く

想ひ起すのは房州の濱
入陽を映(うつ)して薔薇色に顫(わな)なく浪
海のかなたに紫に浮く富士の山

あのとき私をおそうた魂の痛み
生(いのち)ににじむ愁ひのきざし
わけもなく眼瞼をたたい幽かな惱み

あれはまだ少年の日の私
やうやく戀を知りそめた頃
いつの間にかもう二十年の昔

いまも丁度あの瞬間のこころ
そつくりあの通りの氣もちだ
違つてゐるのはただ時と處

私は矢張りもとの私だ

風

プラタヌの梢(うれ)
高く舞ふ秋の風
私にも舞はせてくれ
自由を私にも貸せ

醜い象(かたち)をも
繕(つくろ)はす

貧しい相(すがた)をも
隠さず

そのまま
世間を恐れず
ありの儘
人に憚らず

胸の懺悔を
率直に語らう
心の歎きを
端的に謳はう

プラタヌの梢(うれ)
高く舞ふ秋の風
私にも舞はせてくれ
自由を私にも貸せ

巴里の別れ

さすらひの身に宿かした巴里よ
初秋の街に木の葉の落ちる暮
月がまろらかに澄んで明るい夜
去つてゆく私を忘れずにくれ

シヤンゼリゼエのマロニエ
ブロオニユの森のアカシア
セエヌの川添ひの家
ノオトルダムの聖母マリア

モンソオの園に遊ぶ鳩
リユクサンブウルの庭に踊る雀
モンマルトルの酒場の黄色い窓
何やらの辻の花賣りの娘

ソルボンヌの錆びた扉
小使の痩せた面影
マドレエンの美しい柱
踊子のやさしい情(なさけ)

さすらひの身に宿かした巴里よ
去つてゆく私は何をか云はう
巴里よ、巴里よ
私は黙つて去らう

アルプスの夕

お聞き、お聞き、鈴の音
リンリン、コロリン、リン
野飼ひの牛だね
コロリン、リン
コロリン、リン

あそこに少女がひとり
跪いて何をしてゐる？
聖堂のほとり
石南が眞赤に咲いてゐる
山羊が踊つてゐる

立つてゐのは牧童か
夕空を
眺めてゐるのか
あの顔
淳朴な顔

いつのまに日が落ちた
雪の肌を御覽
薔薇色になつて來た
ユングフラウの層巒
あれがアルプスの搖籃

澄み透つた青空
あんなに影を宿し
湖(みづうみ)の中にほら
いくつか瞬く星
おお、美しいまぼろし

お聞き、お聞き、鈴の音(ね)

リンリン、コロリン、リン
野飼ひの牛だね
コロリン、リン
コロリン、リン

辨證法

たましひよ
地獄、極樂
對位法ゆゑべそをかく
睨合は雨の雲
追覆曲も
ほろぶ小夜

ひんがしの野に住む
くまん蜂と姫百合
つるんで蜜をつくり
誰か說くところぞ
神と魔女
契つて人間を生む

いのちの律は是れ
正、反、合
ロゴスの格調
歌ふは法師
よきかた三拍子
ワルツを踊れ

灰色の幾何

夢みるまん圓
廻り廻りて幾日
軌道は楕圓
焦點にもえる火

覺めては三角形
角度の生む理窟
圖表は矩形
星の名いくつ

圓て四角
二反律
魂の自覺？
の對立

灰色の幾何
人生を解く氣か

一　フォンテンブロオ

フォンテンブロオの森
フランソア一世の宮居（みやゐ）
春をうつす池に浮く白鳥（しらとり）
アモルの遊ぶ境（さかひ）

ひとつのたましひが愁ひながら
マロニエの黄ばむ秋の暮
緋鯉に餌をやりに來たら
小聲で告げてくれ

五月の花に埋れたロココの亭の跡
見返りながらわたしが立去つたと

偶然性

平行直線の公理
望み通り
證明が出來た？
いや、基本要求を撤回した？
問題の核心となつてゐるのは
三角形の内角の和
それが果して二直角？
なに百八十度を少し缺く？
アレキサンドリアで見つけた古本
二千年前の幾何學原論
蠹魚が食つてゐようと食つてゐまいと
ユウクリツドは偉い人
宇宙の姿を線と點とに造り換へ、
お前と俺、俺とお前
めぐり逢ひの祕密

戀の反律
これは人生の幾何
なんとか解いてはくれまいか
甲たる因果の直線を見よ
乙なる因果の直線を見よ
二つの平行線は交はらぬがことわり
不思議ぢやないか平行線の交り
これが偶然性
混沌が孕んだ金星
因果の浪の寄するがまま
二人で拾つた阿古屋珠(あこやだま)

負號量

影には影の幸
日があたらないだけぢやない
氷は氷の味
渇さましなどの類ぢやない
白髪(しらが)を拔いたつて
くろ髪は生へぬ

宦官だつて
女官にやなれぬ
正號負號は極と極
いづれ劣らぬ肯定だ
矛盾原理はお氣の毒
ちんばで片手で偏目だ
陰にほまれあれ
陽にさかえあれ
善よ
香を撒け
惡よ
花咲け

Credo quia absurdum

はらわたよ
今更なにを歎つか
蝕みゆく汝が世
三里目の一里塚
戯れ男の ἐποχήへ

わび人の世界―内―存在
浮名立つ(鼬の屁)
愁ある萬歳
悟れ、汝が本領
確率論を笛で吹け
清元節の原子量
算盤玉でぴんとゆけ、
日照りは日照り
雨は雨
狐の嫁入
生命の目覺
あはれエクスタシス
天球のトーキー
哲學また死す
彼我の投企
まぐれの翼を得て
黄昏の空に喪ふ
薔薇とげを摘んで
人間の血に媚ぶ

矛盾の醜夜
五色のひかり
信仰うすき子よ
神は全能なり
何の懊惱ぞ
聴け、教父の智慧
反律の臍
「背理の故に信ず」と云へ

Kômori

Ware wa kômori
  Hurusu mori

Haru no tasogare
  Yo ni kogare

Idete tobe domo
  Tobu midomo

Tubasa wa usuku
  Ore yasuku

Kao wa haiiro
  Nezumiiro

No wa hanazakari
  Usuakari

Tyô ga tobu tobu
  Koi wo yobu

Oe ba maborosi
  Nagarebosi

Nageku mo oroka
  Nanto syo ka ?

Akirame

Haiirogakatta tamasii !
Zinsê no nakaba wo tadori,
Oboeta akirame to satori,
Yonarete kita sirusi rasii.

Ikutabi ka tumaduki mo sita.
Sonotabi yoromête taore,
Taorete kizutuita onore,
Unmê to yû mono mo mita.

Geta no oto wa uturona oto,
Kotokoto to karanari siteru.
Kuti niwa hagekoketa kiseru,
Hakidasu mono wa hitorigoto.

Hosi wo aoge, takaku takaku !
Ano hikari wa nan no imi ka ?
Sora no oti wa motono sumika,
Are, kari ga naku, kari ga naku.

註

（一）ここで律といふのはリズム（英 rhythm 獨 Rhythmus 佛 rhythme）を指し、韻といふのは獨逸でいはゆる Reim を指してゐる。獨逸では Reim を更に二つに分けて Stabreim（頭韻）と Endreim（脚韻）とにしてゐる。英吉利と佛蘭西では頭韻を alliteration と呼び、脚韻を特に rhyme, rime と呼んでゐる。英、佛では頭韻と脚韻とが種概念として屬する類概念を表はす名稱が缺けてゐる。獨逸でこの類概念に Reim なる名稱を與へ、更に二つの種概念に應ずる名稱をもつてゐることは極めて論理的である。日本でも幸にこの二つの種概念に對して頭韻、脚韻（または尾韻）の二語をもつてゐるから、兩者を包攝する類概念を表はすには韻の語を用ふるのが自然である。さうして、韻に對してリズムを表はすには律の語を用ゐて差支ないであらう。その結果として、韻律といふ場合には韻と律とを合せて意味することになる。表示すれば左のやうである。

韻律
　律（Rhythmus, rhythm, rhythme）………………〔韻律〕
　韻（Reim）
　　頭　韻（Stabreim, alliteration）……〔頭韻〕
　　脚　韻（Endreim, rhyme, rime）……〔尾韻〕

右の圖の下部に〔　〕に入れたのは夏目漱石氏の譯語（英文學形式論、一六一頁）である。なほ、律と韻とに當る歐洲語の語源について一言して置かう。rhythm（Rhythmus, rhythme）は希臘語の ῥυθμός から來てゐる。羅甸語でも rhythmus となつた。rhyme（Reim, rime）の語源に關しては二說ある。一說によれば羅甸語の rhythmus の變形である。他說によれば高地獨逸語で配列とか數とかを意味する rîm から來たものである。語源の上でも rhythm と rhyme とは密接な關係を示してゐる。

（二）鷗外全集、第二卷、二〇三頁。

（三）Paul Valéry, Variété, 21e éd., p. 159.

（四）ibid. p. 67.

（五）また、詩の律が、呼吸、運動感覺などによつて説明される限り、心理學的と云はれ得るとしたならば、詩の韻には、偶然性の問題を藏する限り、哲學的または形而上學的と云はれることが出來る。從つて、日本詩歌の律は屢々、心理學者によつて研究される。明治二十年代に元良勇次郎氏は「哲學雜誌」第四十一號、第四十二號所載の精神物理學講義中にその研究を發表し、最近には相良守次氏が「日本詩歌のリズム」と題する書に實驗心理學的研究を詳述してゐる。それに反して、詩歌の押韻の本質はプラトンの宴會篇の問題を問題とする者によつてのみ完全に把握されるのである。もとより、偶然性はただ問題とされるだけで、偶然性が必然性に解體される場合のあることは云ふまでもない。たとへば神、上、髮は、芳賀矢一氏が指摘してゐる（「國語と國民性」三頁）やうに、すべて頭の方に位する尊ぶべきものである。狼も恐ろしい「かみ」である。そこに必然的關係が存してゐる。從つて「梁塵秘抄」に「隣りのおほい子が祀る神は、頭のしじけ髮、ます髮、額髮」などと云つてゐる場合は偶然性の中に必然性が看取される（附錄作例「アラベスク」第一節參照）。また、たとへば簾、瀬、淀、耳濕、雨垂、五月雨などの間に一見したところで存する偶然性はすべてこれらの語が「垂れ」に還元される限り、必然的關係として現はれて來る。同樣に、襦袢とズボンとの間に存すると考へられる音韻上の偶然性は、兩者とも葡萄牙の gibão 西班牙の jubon などに語源を有するものと見られる限り、必然性に解體されてしまふ。しかし、かやうな場合においても、詩韻の觀賞は言語學上の必然性に歸せられる前に假象としての偶然性を機緣として行はれるのである。

（六）Francis Jammes, Les Géorgiques Chrétiennes, Chant I 參照。

（七）Jules Romains et G. Chennevière, Petit traité de versification, 1924, p. 23.

（八）Paul Valéry, Variété, 21e éd., p. 176.

（九）ibid. p. 56.

（一〇）Paul Valéry, Eupalinos ou l'architecte, 15e éd., p. 189.

（一一）E. R. Curtius, Französischer Geist im neuen Europa, 1925, S. 169, 171.

（一二）日夏耿之介氏は「明治大正詩史」のうちで「新體詩鈔」に關して『拙劣極まる脚韻をさへ試みてゐる』（上卷、四六頁）と評してゐるが「春夏秋冬」の押韻は極めて立派なものである。押韻に關する限り日夏氏の評言は全然當を失してゐる。

（一三）白秋全集、第十七卷、三一二頁。

（一四）同上、三一八頁。

（一五）Alain, Système des Beaux-Arts, 5e éd., pp. 33, 38.

（一六）Kant, Kritik der Urteilskraft, § 46.

（一七）Voltaire, Préface d'OEdipe.

（一八）「日本詩人」大正十四年三月號、九二頁乃至九七頁。

（一九）「現代詩の作り方研究」第一講「現代詩歌概論」一〇〇頁。

（二〇）同書、七一頁。

（二一）同上。

（二二）「藝文」第三年第七號、九四頁。

（二三）Mehring, Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung, 2 Auflage, S. 7 ff. 參照。

（二四）京都帝國大學國文學研究室所藏「歌經標式」寫本（佐佐木信綱氏所藏古鈔本の寫）、三枚表。（以下この書の引用はすべて該寫本による。）

（二五）同書、三枚表。

（二六）同書、四枚表。

（二七）同書、八枚裏。

（二八） 室松岩雄編纂、歌學文庫、壹「奥義抄」一二六頁。

（二九） 林道春「徒然草野槌」下之三。（國文注釋全書、一八一頁）

（三〇） 芳賀矢一遺著「日本文獻學」四九頁。

（三一） 歌學文庫、壹「奥義抄」九頁。

（三二） 「歌經標式」寫本、十枚表。

（三三） 「藝文」第三年第五號所載「新體詩の押韻法に就て」九一―九二頁。

（三四） Florenz, Geschichte der japanischen Litteratur, S. 15.

（三五） 「哲學雜誌」第七卷第七十號所載「國詩に就きて」五一〇頁。

（三六） 「早稻田文學」第二十號（明治二十五年）雜錄、三二一―三二二頁。

（三七） 「歌經標式」では『韻有二種、一者麁韻、二者細韻、麁者山玉島濱等類、細韻如吉時離吟知等類』（寫本、六枚裏）となつてゐる。「奥儀抄」では「韻字有二種、一麁韻　やま　たま　しま　はま等の類也。二細韻　し　ゐ　に　り等の類也」（歌學文庫、壹、奥義抄、七頁）となつてゐる。奥儀抄の細韻の例は「し　ゐ　に　ち」であつたのではあるまいか。

（三八） 歌學文庫、壹「奥義抄」九頁。

（三九） Aston, A History of Japanese Literature, 1899, p. 28.

（四〇） 「藝文」第三年第五號、九〇頁。

（四一） 「早稻田文學」第二十號、雜錄、三二〇頁。

（四二） 同上、三一五頁。

（四三） 「早稻田文學」第二十二號、雜錄、三六〇頁。

（四四） 歌學文庫、壹「奥義抄」八頁。

（四五）「藝文」第三年第五號、九〇頁。

（四六）「現代詩の作り方研究」第三講「小曲の本質と創作の實際」二〇五—二一〇頁。

（四七）Boileau, L'art poétique, chant II.

（四八）夏目漱石「英文學形式論」一七三頁。

（四九）André Suarès, Haï Kaï d'Occident, Préface.

（五〇）「現代詩の作り方研究」第三講「小曲の本質と創作の實際」一七五頁。

（五一）同上、一七六頁。

（五二）「歌經標式」寫本、六枚表。

（五三）同書、同處。

（五四）同書、九枚裏—十枚裏。

（五五）同書、十一枚表。

（五六）同書、九枚表。

（五七）「藝文」第三年第五號、九〇頁。

（五八）「隨園詩話」卷一。

昭和六年十月十日印刷
昭和六年十月十五日發行

岩波講座 日本文學 第五回配本

編輯兼發行印刷者 東京市神田區一ツ橋通 岩波茂雄

印刷所 東京市神田區錦町 精興社

大森製本